

Sechstes Kapitel: Probleme der Mimesis III: Der Weg zur Welthaftig-  
keit der Kunst

Unsere bisherigen Betrachtungen haben gezeigt, wie das ästhetische Prinzip die Elemente seiner selbständigen Gestalt, die Tendenz in ihrer Ausbildung in einer Periode des Menschheitentwicklung sammeln und zu verwirklichen beginnt, in welcher niemand auch nur ahnen konnte, um was es sich objektiv in seinen eigenen Handlungen geht. Wir haben an der Hand eines späten - auch bis jetzt nicht allgemein verstandenen - Bewusstwerdens gezeigt, was in dem inhaltlich wie formell magisch determinierten, in seiner magischen Bestimmtheit noch keineswegs problematisch gewordenen Tanz objektiv steckt. Der Akzent liegt vorerst auf einer gewissen Distanzierung des hier handelnden Menschen zu sich selbst im eigenen Tun, im Tanzen. Darin allein wäre natürlich noch nicht die für unsere Frage ausschlaggebende Distanz geschaffen. Denn die bewusste /und durch Einübung und Gewohnheit wieder spontan gewordene/ Auswahl der wirkungsvollen Bewegungen, ihr Fixieren mit Hilfe der Bewegungsphantasie etc. fängt sich sicherlich schon auf relativ frühen Stufen der Arbeit /auch Jagen, Fischen etc./ auszubilden. Die wichtige Rolle, die das gedanklich-gefühlsmässige Vorwegnehmen von Handgriffen etc., ihre zweckmässige Anwendung mit Hilfe der Bewegungsphantasie, der Arbeitsteilung der Sinne in solchen Verrichtungen spielt, zeigt an, dass schon im Alltagsleben, ganz unabhängig von magischen Zielsetzungen, das körperliche Tun des Menschen eine gewisse Distanz zu sich selbst haben muss. Dass in sehr viel<sup>en</sup>, ja in der Mehrzahl der Fälle des anfänglich bewusst Distanzierten durch Gewöhnung zum "Instinktiven" wird, ändert am grundlegenden Tatbestand einer gewissen Distanzierung nichts Wesentliches. Denn es kann sich hier nur um die Ausbildung bedingter Reflexe handeln. Pawlow sagt richtig: "Der bedingte Reflex ist das Prinzip der Vorwegnahme tatsächlicher Erscheinungen." Deshalb ist es für unser Problem von grosser Wichtigkeit, dass er gerade ihre Beweglichkeit, ihre rasche oder langsame Umstellbarkeit auf die wandelnden Umstände ihrer Auslösung, auch wenn dieser Wandel nur als Änderung des Tempos, der Reihenfolge vorhanden ist, untersucht. Das Resultat wird bei ihm so zusammengefasst: "Das unterstreicht und bestätigt... die Theorie, dass die Beweglichkeit der Nervenprozesse eine selbständige und primäre Besonderheit der Nerven-



tätigkeit ist.<sup>2)</sup> Es ist nun ohne weiteres klar, dass zu den wichtigen ~~unterschiedlichen~~ Unterscheidungsmerkmalen zwischen Mensch und Tier gerade das ins Qualitative Umschlagen einer Steigerung der Beweglichkeit gehören muss, schon weil auch sehr primitive Lebensumstände bei jenem eine <sup>umfassende</sup> sofortige Anpassung an sich viel rascher ändernde Lebenszustände mit weit grösserer Variation der neuen Inhalte und Formen notwendig machen als bei diesen. Es sei hier nur beiläufig bemerkt, dass in Pawlows Experimenten, wie dies bei exakten Tierversuchen garnicht anders sein kann, die Erreger der Reflexen nicht aus ihrem normalen Lebenskreis entnommen sind. Die Beweglichkeit müsste unter solchen Bedingungen, z.B. beim Jagdhund auf der Jagd, in der Beziehung des Pferdes zum Reiter grösser sein, als bei Experimenten mit Metronom, Knarre etc. Dieser Unterschied muss darum hervorgehoben werden, weil überall in diesen Untersuchungen von solchen menschlichen Reflexen die Rede ist, die aus dem Leben selbst entspringen, aus den Wechselbeziehungen der persönlichen Tätigkeit - Arbeit etc. - zu jenen Naturobjekten, ~~den~~ -umständen, technischen Verrichtungen, gesellschaftlichen Beziehungen etc. die mit jener normalerweise verknüpft sind. Diese Grundlage ist natürlich auch bei den von uns ausgeführten Tierbeispielen nicht vorhanden; bei ihnen bestimmt der Mensch den Spielraum der entstehenden bedingten Reflexe für die Tiere, während es <sup>nicht</sup> bei ihm selbst - parallel mit der Entstehung der Zivilisation - um einen immer stärker selbstgeschaffenen Spielraum handelt; wenn man <sup>sagt</sup>, Landbau, Handwerk von diesem Standpunkt miteinander vergleicht, so zeigt sich sofort die qualitativ zunehmende Bedeutung des Selbstgeschaffenen im Spielraum der geforderten Anpassung. Das bedeutet kein Übergewicht des Subjektiven, denn die Eigenschaft des Werkzeugs, des zu bearbeitenden Materials, ~~die~~ gesellschaftlich entstehenden Beziehungen zwischen den Menschen etc. sind dem persönlichen Bewusstsein gegenüber ebenso eine objektive, von diesem unabhängig existierende Aussenwelt, wie der Wald und seine Tierwelt für den Jäger. Der Unterschied ist aber doch ein gewaltiger, indem die Proportion der selbstgeschaffenen Anlässe der Reaktion auf die Wirklichkeit zugunsten des Gesellschaftlich-Menschlichen verschoben wurde, indem die gesellschaftlichen Bedingungen des Handelns zwar erkenntnistheoretisch ebenso objektive bleiben wie die naturhaften, jedoch von der menschlichen Praxis und ihrer Entwickelbarkeit aus gesehen dennoch den Charakter des Selbstgeschaffenen besitzen, weshalb auch man von diesem Standpunkt aus feststellen kann, dass die Naturschranke zurückgewichen ist. Dementsprechend ist ein derartiger Wandel der Bedingungen keine Minderung



sondern eine Steigerung der Beweglichkeit im Bilden und Abbauen bedingter Reflexe und damit ebenfalls der Verstärkung der Distanz zum einzelnen auslösenden Anlass, der kritischen Beziehung zu ihm. Denn gerade <sup>in der durch die</sup> ~~am von der~~ Wechselbeziehung zwischen Objekt und Subjektiver Reaktion bedingten Beweglichkeit und Distanziertheit liegt der Grund für die Entwicklungsrichtung der Reflexe. Sind diese Tendenzen sehr schwach, so kann unter Umständen eine Fixierung einst bedingter Reflexe zu unbedingten eintreten oder es entsteht gar kein Zwang zur Ausbildung bedingter Reflexe. Pawlow sagt, das Tier könnte "selbständig mit Hilfe der unbedingten Reflexe existieren, wenn die Aussenwelt konstant wäre." Und andererseits hat gerade die Kompliziertheit der genannten Wechselbeziehungen, entstanden vor allem durch die Arbeit, durch die Entwicklung von Widerspiegelungs- und Reaktionsformen höherer Ordnung herbeigeführt. Es ist vielleicht überflüssig abermals darauf hinzuweisen, dass das Wort /und mit ihm der Begriff ~~zu~~ im Gegensatz zur blossen Vorstellung/ gerade infolge der Verallgemeinerung, die es auch auf seiner primitivsten Stufe besitzt, eine gewisse Distanz zum unmittelbar wahrgenommenen Reaktionserreger beinhaltet.

# I.

## Die Weltlosigkeit der Höhlenbilder aus der Altsteinzeit

Wenn wir nun auf dieser Grundlage die im vorhergehenden Kapitel analysierte Distanz des Menschen zu sich selbst, zu seinen eigenen Bewegungen, zu ihrer Aufeinander- und Auseinanderfolge im magischen Tanz näher betrachten, so sehen wir die hier herangezogenen Merkmale des menschlichen Reaktionssystems auf die Wirklichkeit bis zu einem gewissen Grad mitenthalten, zugleich freilich mit wesentlichen Modifikationen. Diese bringen eine doppelte Paradoxie hervor. Einerseits stellt das so entstandene Gebilde, als Ganzes, eine über das Alltägliche überhaupt gesteigerte Distanzierung dar. Denn jene praktische Rückbeziehung auf die objektive Wirklichkeit, die jeder Komplex von Bewegungen in ihr hat, fällt <sup>hier</sup> weg. Wird nämlich in der Wirklichkeit etwas ein Speer geworfen, so bilden alle Bewegungsmomente zusammen eine Einheit, deren Wert durch die Effektivität ihrer Gesamtheit gemessen wird /Treffen des Zieles, Weite des Wurfs, etc./. Hier dagegen knüpft sich ein solcher Bewegungskomplex an einen früheren an und bereitet einen auf ihn folgenden vor, wobei an die Stelle der



wirklichen Effektivität, die Evokation des jeweiligen Inhalts tritt, so dass im gegebenen Fall das Erwecken des Eindrucks, dass etwas misslungen ist, als Gelingen gelten kann. Dass mit alledem die Distanz zum Einzelauslöser einer Reaktion grösser wird, unterliegt keinem Zweifel. Andererseits verlangt die Richtigkeit einer jenen Bewegung - und insbesondere ihrer Verknüpfung - eine grössere und differenziertere Beweglichkeit, als das Alltagsleben, da, wie wir gesehen haben, ihre Auswirkung eine sehr komplizierte ist: nicht das sachlich Richtige, sondern das dieses unmittelbar Evozierende. Diese Beweglichkeit der Auswahl muss aber kritisch gestoppt, nach Auffinden endgültig fixiert werden. Das Fixieren kennt natürlich auch das Alltagsleben.

Da es jedoch als praktisches Optimum in Bezug auf ein reales Ziel geschieht, muss es jedesmal, wenn die Objekte, die Umstände ihres Vorkommens sich ändern, gekündigt werden; die Möglichkeit einer eventuellen Änderung führt die potentielle Beweglichkeit ins Fixierte ein, während beim Tanz - der Idee nach - das Fixieren etwas Endgültiges ist.

Mit alledem wird bloss der Gebildecharakter des Tanzes erneut umschrieben; alles, was er mimetisch reproduziert, ist kein Gebilde, es wird es erst in der so fixierten Widerspiegelung. Und indem ein solches Aufsichselbstgestelltsein eines Widerspiegelungskomplexes entsteht, ist damit - mag lange Zeit die magische Hülle unabtrennbar sein, mag das dem ästhetischen Gebilde entsprechende ästhetische Bewusstsein völlig fehlen, besser gesagt, eben von dieser magischen Hülle völlig verdeckt sein - das Ästhetische als objektives Prinzip entstanden. Freilich haben wir eine ähnliche Genesis bei Gelegenheit der Entstehung des Ornaments aufgezeigt. Wir haben schon dort darauf hingewiesen, dass das wirkliche ästhetische Gesetztsein dort doch verhältnismässig spät in reiner Form erscheint, dass der Weg über Körperschmuck und dann Gerätschmuck sich zum reinen Ornament ein langer ist, während wir hier das Auftreten der rein ästhetischen Form auf einer relativ früheren Stufe der Genesis feststellen können. Dazu kommt noch das Problem der Schaffung einer eigenen Welt im ästhetischen Gebilde, in welcher Frage, wie wir sehen werden, beide Momente, sowohl die Qualität der Eigenheit, wie das Entstehen einer "Welt" im Gegensatz zur bereits behandelten Weltlosigkeit der Ornamentik gleichwichtig ist. Obwohl die Ausbildung einer "Welt" ~~die~~ im ästhetischen Sinne ein langer Prozess ist - und alle Kennzeichen, die sie bestimmen, können wir erst jetzt ausführlich zu behandeln



beginnen - muss schon hier festgestellt werden, dass ~~der~~ primitivste Tanz bereits auf ein "Weltschaffen" intentioniert ist, ~~xx~~ während das vollendetste Ornament seinem Wesen nach, dieses Vollendetsein nicht aufheben, sondern bestätigen, prinzipiell weltlos sein muss.

Es ist also selbstverständlich, dass die nächste, höhere Etappe in der Richtung auf das Entstehen einer eigenen Welt im ästhetischen Sinne die Loslösung der ästhetischen Gebilde von der körperlichen Aktivität, und unmittelbar die Beteiligtheit des Menschen selbst ist, seine Verwandlung in ein wahrhaft selbständiges Gebilde, das dem Menschen ein auf sich selbst gestelltes An sich gegenüberstellt. Das ist ein sehr langwieriger, vielfach verschlungener, komplizierter und prinzipiell nie ganz vollziehbarer Prozess. Schon darum, weil es auch bei Vollendung dieser Loslösung es doch Künste gibt, und geben muss, bei denen diese Trennung prinzipiell nicht stattfinden kann; so der Tanz selbst, so die Schauspielkunst. Andererseits wird es in der Entwicklung der Künste deutlich, dass diese ihre zentrale Bedeutung, die sie in der Genesis der Kunst besaßen, immer mehr verlieren. Beim Tanz ist es evident, ~~da~~ weil er immer stärker von ~~xx~~ anderen Künsten, die infolge ihres Materials, der in diesen ausdrückbaren reicheren Inhalten, in Bezug auf Weltschaffen notwendig überholen und aus der anfangs eingenommenen Zentralstellen in der ästhetischen Betätigung der Menschheit verdrängen müssen. / Es liegt ~~schon~~ im schon angedeuteten und später noch detaillierter darzulegenden Wesen des Ästhetischen, dass der Tanz damit als Kunst keineswegs verschwindet, ja eine vollendete Kunst bleiben kann. / Komplizierter ist die Lage für die Schauspielkunst. Ohne Frage rückt mit der Entwicklung der Wortkunst ~~ihre~~ unmittelbares Vortragen durch menschliche Stimme und Gebärde immer stärker in den Hintergrund. Für Lyrik und Epik hat es praktisch schon jede direkte Bedeutung verloren, und auch für das Drama ist die Los-trennung vom Aufgeführtsein, die Wirkung durch bloße Lektüre immer dominierender geworden. Es wäre natürlich eine gefährliche und falsche Vereinfachung, ja eine Verzerrung der wahren Tatbestände, anzunehmen, es habe hier eine radikale Trennung stattgefunden. Das ist selbst bei Lyrik und Epik nicht so. Denn das wirkliche Vorlesen, Vortragen ihrer Werke hat allerdings als praktische Vermittlung so gut wie völlig aufgehört. Die Vorlesbarkeit, die Möglichkeit einer auditiven Wirkung durch die menschliche Stimme ist dennoch als Kriterium für Vollendung des Rhythmus, der inneren Gliederung etc. in Geltung geblieben. Und wenn auch die Theateraufführung längst nicht mehr die Bedeutung hat, wie in der Antike oder in Shakespeares Zeiten, so ist die Aufführbarkeit,



die Steigerung der Effekte beim Umsatz ins Szenische noch entschiedener das Kriterium der dramatischen Gestaltung geblieben als bei Lyrik und Epik. Aufbau der einzelnen Szenen, ihr künstlerisches Verhältnis zueinander, Steigerung, Retardation, <sup>sint</sup> Auf~~st~~ellung, etc. werden bei der Lektüre auch als phantastische Vorwegnahme in einer idealen Aufführung apperzipiert.

Diese Beziehungen, der Wechsel und die Remanenz in ihnen haben eine prinzipielle Bedeutung für Genesis und Entfaltung des ästhetischen Prinzips. Ohne Frage spielt sich fast überall - freilich keineswegs ~~ganz~~ gleichmässig - ein Prozess des Sich-Entfernens von der unmittelbaren Wahrnehmung und ~~ih~~ ihrer überwiegend physiologischen Determinationen ab. Die Bewegung in einer solchen Richtung ist für die Konstituierung des ästhetischen Prinzips, insbesondere für die Ausbildung der Welthaftigkeit der künstlerischen Gebilde sehr wichtig. Immer stärker umfasst die Kunstgestaltung - quantitativ wie qualitativ - Inhalte, <sup>die</sup> für ihre unmittelbare Ursprünglichkeit unerreichbar gewesen wäre; sie wird dadurch immer umfassender im Sinne des Widerspiegels der Totalität der Bestimmungen, und zwar sowohl als Intensifizierung ihrer inneren Wesenart, wie als Ausdehnung des Bereichs der für die ästhetische Widerspiegelung relevanten und ausdrückbaren Bestimmungen. Und nachdem bis jetzt Ausgeführten versteht es sich bereits von selbst, dass eine derartige extensive wie intensive Bereicherung des ästhetischen Gehalts zwangsläufig eine Verfeinerung der Formen, eine Ausbreitung ihres Geltungskreises, eine Vertiefung ihres Auftreffens auf die Wirklichkeit mit sich führt. Ohne diese Seite des Prozesses kann die tatsächlich stattgefundene künstlerische Entwicklung kunstphilosophisch nicht begriffen werden. ~~Die Entwicklung~~ Dies ist aber nur eine Seite. Die Loslösung von der ursprünglich überwiegenden physiologischen Bedingtheit bedeutet nie einen vollständigen Bruch mit ihr. Die gesellschaftliche Entwicklung, in ihr das Zurückweichen der Naturschranke im geistig-seelischen Leben des Menschen selbst basiert unaufhebbar auf diesen Bedingtheiten. Man kann nicht einmal sagen, <sup>zu</sup> ~~wozu~~ romantische Kritiker der späten Zivilisationen, vor allem der kapitalistischen neigen, dass diese naturhaft-sinnliche Komponente im Abheben begriffen sind. Weit eher ist davon die Rede, dass das Gebiet des vom Menschen im Leben und daher in der Kunst Erfassten im Vergleich zu den Anfängen so gewaltig geworden ist, dass das spezifische Gewicht des Ursprünglichen in dieser Totalität ein geringeres wird, selbst wenn es ~~sich~~ <sup>für</sup> genommen



an Ausmass, Intensität etc. zunimmt.

Sicher liessen sich ähnliche Tendenzen auch in der Geschichte der Musik aufzeigen, natürlich ihrem Wesen entsprechend mit völlig verschiedenen Problemen und Entwicklungstendenzen. Am deutlichsten und prägnantesten äussert sich jedoch diese Tendenz in den bildenden Künsten, deren Entstehung ja von vorneherein die hier geschilderte Lösung voraussetzt. Denn in Malerei und Plastik entstehen zuerst und in reinster Form mimetische Gebilde, für welche der Mensch selbst nur als Schöpfer figuriert, ohne in der von ihnen gestalteten Welt der Widerspiegelung anders vorzukommen, wie als - eventuelles - Objekt der künstlerischen Reproduktion der objektiven Wirklichkeit. Hier ist also die oben analysierte Ablösung vom unmittelbar gegebenen Menschen, dessen Selbstobjektivierungen in der Widerspiegelung, die in manchen Künsten nur bis zu einer inneren Distanzierung des Menschen von sich selbst gedeihen kann, von vorneherein, und actu mit der Entstehung von Werken überhaupt vorhanden. Wenn im Geräteornament eine Bindung an das für praktische Zwecke nützliche Werkzeug etc. unaufhebbar da ist, so ist diese einerseits anderen Charakters, andererseits kann in ihm die Mimesis sich nie zur Würde einer eigenen Welt erheben. Der Charakter der weltlosen Ornamentik ist hier so aus dem Wesen der Sache selbst heraus gesetzt, dass selbst dort, wo die ursprünglich<sup>e</sup> Intention vorwiegend mimetischen Charakters war, wie bei den Jägern der Altsteinzeit, die Wirkung sehr oft mehr die eines unvollständig gelungenen Ornaments, als einer einseitig-ausschliesslichen Widerspiegelung der Wirklichkeit ist. Sehr im Gegensatz zur Malerei dieser Periode, auf welche wir bald zu sprechen kommen werden. Es ist eine hohe Entwicklungsstufe der gesamten Kunst notwendig, damit mimetisch-realistische Motive zu organischen Elementen einer Ornamentik werden, wie in Rom. Bild oder Statuen - natürlich letzten Endes ebenso Werke der Wortkunst oder der Musik - lassen eine dem Menschen gegenüberstehende, selbständige, wenn auch vom Menschen geschaffene Welt entstehen, aber eine auf sich gestellte "Wirklichkeit", die das ganze Gedanken- und Gefühlsleben des Menschen in sich aufnimmt, es erhöht, steigert, vertieft, intensiviert. Und dies nicht als Nebenprodukt, das immer wieder auch von zu anderen Zwecken geschaffenen Gebilden entstandenen Beziehungen etc. hervorgebracht werden kann, sondern als ausschliessliche Funktion einer solchen "Wirklichkeit". Diese "Existieren" nur insofern, als sie derartige Evokative Wirkungen hervorzubringen vermag; sonst ist die ein Stück Stein oder Holz, das zu nichts brauchbar ist.



Das eben Ausgeführte ist natürlich bloss der objektive Sinn des von uns analysierten Prozesses der Genesis. Wir haben wiederholt darauf hingewiesen, dass alle diese Gefühle ursprünglich innerhalb eines von der Magie beherrschten Milieus, im Dienste magischer Zwecke entstanden sind; ihre evokative Wirkung hat unmittelbar ebenfalls magische Inhalte. Wir haben ebenfalls gezeigt, dass auf dieser Stufe der Entwicklung ein realer, gesellschaftlich wahrnehmbarer und darum austragbarer Konflikt zwischen magischen Zweck und Inhalt und der unter magischer Hülle entstandenen ästhetischer Eigenart der Gebilde praktisch unmöglich, ja unvorstellbar war. Dass aber diese innere Gegensätzlichkeit zweier an sich heterogener Prinzipien objektiv vorhanden war, beweisen die ~~höheren~~ <sup>Höhlen</sup> Malereien aus der Altsteinzeit. Bei ihrer Entdeckung imponierte ihr gewaltiger Realismus derart, dass manche sogar an moderne Fälschungen dachten, so wenig schien eine solche durchschlagend evokative Naturtreue mit den konventionellen Vorstellungen über anfängliche Kunst vereinbar. Es ist höchstwahrscheinlich, dass der überwältigende Eindruck einzelner Forscher dazu veranlasst hat, den magischen Charakter dieser Malereien zu leugnen und in ihnen die erste Erscheinungsweise des ursprünglichen "reinen" Kunsttriebs der Menschen zu erblicken. Indessen gerät eine solche Auffassung sofort in unauflösbare Widersprüche zu anderen fundamentalen Umständen dieser Kunst. Die Werke sind fast unsichtbar, d.h. dem Ges. icht so schwer und umständlich zugänglich, dass es ausgeschlossen ist, dass <sup>das</sup> Erwecken eines unmittelbar visuellen Eindrucks, eines visuellen ~~Be-~~nusses, hätte das treibende Motiv ihrer Entstehung sein können. Scheltema beschreibt von diesem Standpunkt die Umstände ganz richtig: "wesentlich ist auch, dass die Höhlenmalerei sich offenbar völlig indifferent zum gegebenen Grund, zu der Höhlenwand verhalten. Es soll hier bloss an die wirre Häufung der Tierbilder in Altamira, an die kaum sichtbaren eingeritzten Zeichnungen von Combarelles erinnert werden, oder an die Tatsache, dass einzelne Deckenbilder nur zu sehen sind, wenn man sich, auf dem Rücken liegend, in die Schläuche ~~und~~ und Winkel der Höhle hineinschiebt." Und Hoernes sagt: "Es erschien bedenklich, dass die Räume, in denen viele Bilder lagen, schwer zugänglich und vollkommen dunkel waren." Auch wenn wir heute wissen, dass Lampen zur Erleuchtung der Höhlen da waren, vor allem, damit ~~man~~ vor den Bildern durch Tänze eine Beschwörung stattfinden könne, so ändert das gar nichts an der Grundtatsache, dass diese Bilder nicht aus der Absicht entstanden sind, eine visuelle Evokation im Zuschauer hervorzurufen.



Gerade die paradoxe Kombination dieser einander diametral widersprechenden Tendenzen, der magischen Absicht: das Gelingen der Jagd durch ein Abbilden des Wildes auf der einen Seite und die Naturwahrheit, die evokative Macht des Bildes auf der anderen zeigen die reale Situation dieser Epoche: ~~es~~ eine hohe Kunst, die aber unter Umständen geschaffen wird, unter denen ihre evokative Wirkung nur an sich, nur potentiell vorhanden sein, aber praktisch garnicht zur Geltung gelangen konnte. Bei ~~James~~ Gordon Childe finden wir eine genaue Beschreibung beider Momente, die für uns umso wertvoller ist, als die uns hier beschäftigende Widersprüchlichkeit der Lage für seine Problemstellung garnicht in Frage kommt und darum logischerweise unerwähnt bleibt. Er sagt: " Im tiefsten Inneren von Kalksteinhöhlen, wohl drei Kilometer tief in der Erde, nur mit einem schwachen, aus irdener Lampe mit Moosdocht gespeisten Licht, das undurchdringliche Dunkel zu erhellen, und oft auf Felsflächen, die nur von den Schultern eines Helfers aus erreichbar waren, malten oder ritzten sie, Maler und Zauberer zugleich, das Nashorn, das Mammut, den Visent, das Rentier, von dem sie lebten, so sicher, wie das Abbild eines Visents vom Künstler mit geschickten Strichen auf die Höhlenwand gezaubert wurde, so sicher würde ein wirklicher Visent auftauchen ~~und~~ <sup>von</sup> von dem Genossen des Künstlers getötet und gespeist zu werden. Die Tierdarstellungen sind ausserordentlich individualisiert, keine abstrakten Kurzschriftzeichen, sondern regelrechte Porträts, die eine genaue und verlässliche Beobachtung wirklicher Vorbilder erkennen lassen." <sup>4)</sup> Hier ist in evidenter Weise sichtbar, wie aus den magischen Bedürfnissen eine hohe Kunst entstehen konnte, ohne dass ihre ästhetische Wesensart überhaupt ins Bewusstsein der Zeitgenossen hätte treten können. Es zeigt sich zugleich, dass vom Standpunkt der Erfordernisse der Magie der ästhetische Charakter, der künstlerische Wert sehr viel Zufälliges an sich hat. Die Verbindung des Magischen und des Ästhetischen ist <sup>an sich</sup> freilich keineswegs zufällig. Vom Standpunkt der Magie ist in bestimmten Fällen die intensive evokative Wirkung, die die Geschlossenheit und Selbstständigkeit des künstlerischen Gebildes voraussetzt und fordert, ~~in vielen Fällen~~ unbewusst obligatorisch, z.B. beim Tanz. Darum ist es klar, dass die magische Zielsetzung für die entstehende Kunst eben jenes Bestimmte "von aussen" bedeutete, über welche wir bereits im Anschluss an Goethe gesprochen haben. Dieser Zusammenhang zwischen magischer und aus ihr herauswachsender ästhetischer Evokation enthält zugleich - und ebenso not-



wendig <sup>das</sup> Moment der Zusammengehörigkeit, <sup>wie</sup> mannigfache Momente der bloss zufälligen Verbindung. Diese Zufälligkeit kann sich in der verschiedensten Weise äussern. Einerseits sind evokative Effekte möglich, in denen die magischen Inhalte ein derartiges Übergewicht dem ästhetischen Inhalt-Form-Elementen gegenüber haben, dass diese in den Gebilden selbst fast oder völlig fehlen. Ein ungeheures archeologisch-ethnographisches Material zeugt für das reale Vorhandensein dieser Möglichkeit. Andererseits - und dies ist unser Fall der Höhlenmalerei - kann aus den magischen Anforderungen etwas vollwertig Ästhetisches entstehen, ohne dass diese Seite der Durchführung für die magische Gegenwartspraxis etwas wirklich Wesentliches bedeutet hätte; die künstlerische Höhe der visuellen Gestaltung war ja hier fast unwahrnehmbar und kam, wie wir gesehen haben evokativ garnicht in Frage.

Diese spezifische Einheit des Notwendigen und Zufälligen in der magisch produzierten Evokation, in der auf diese angelegte Struktur der Gebilde aus dieser Periode muss ständig im Auge behalten werden, will man die Genesis des ästhetischen Prinzips richtig verstehen. Sie erklärt vor allem die ausserordentliche Ungleichmässigkeit in der Entwicklung vieler Künste und Kunstgattungen, sowie auch die - selbe Tendenz innerhalb eines gleichen Genres. Hier kann natürlich nur der allgemeinste Grund des Phänomens aufgedeckt werden; die Spezifikation gehört in den historisch materialistischen Teil der Ästhetik. Diese Einheit wirkt aber weiters ein Licht auf die besondere Beziehung der magisch-inhaltlichen Determination zu den durch ihre Formung ~~geschaffenen~~ <sup>geschaffenen</sup> Ästhetischen Gebilde. Wir haben bei der Behandlung der Ornamentik sehen können, dass diese ihrem allgemeinsten Charakter nach eine allegorische ist, jedoch in einer eigenartigen Weise. Denn in den späteren allegorisch-~~ästhetischen~~ Ästhetischen Gebilden hat der transzendente Inhalt immer einen gewissen - grösseren oder kleineren - Einfluss auf die Gestaltungsart jener Gegenstände, die zu ästhetischen Trägern des transzendent-allegorischen Sinnes bestimmt werden. In der Ornamentik dagegen ist dieser Inhalt dem Gestalteten gegenüber derart transzendent, ein derart unabhängig von jeder Gegenständlichkeit gesetzter Gehalt, dass er, wie wir gesehen haben leicht austauschbar wird, dass die ornamentale Gegenständlichkeit, das ornamentale Beziehungssystem visuell vollständig verständlich, ästhetisch restlos deutbar bleibt, auch wenn der allegorische Sinn völlig verloren oder unentwirrbar vieldeutig geworden ist.



Die weitaus stärkere gegenständliche Eindeutigkeit der mimetischen Gebilde, das ~~wirk~~ weitaus grössere Gewicht von realen Widerspiegelungsbildern der Wirklichkeit in ihnen erschwert in solchen Fällen eine derart reinliche Scheidung des gespaltenen Inhalts vom transzendent-allegorischen. Schon die ersten Regungen zur Gestaltung einer "Welt" schafft innerliche<sup>re</sup> Beziehungen zwischen den beiden Inhaltskomplexen, so dass - oft - wenn der transzendent-magische Sinn verschwunden ist, am darstellerischen Gebilde manches unverständlich wird, und dies nicht, wie beim Ornament als ein verlorengegangener / und ästhetisch garnicht mehr gesuchter / Inhalt zur Wirkung gelangt, sondern als Lücke, als ein, wenigstens partiell, Unverständlich-Werden des Formzusammenhangs selbst. Das ist aber hier doch nur eine Tendenz, sogar bloss ihr anfängliches Ansetzen. Erst wenn die transzendenten Mächte bereits anthropomorphisierend personifiziert werden, entfalten sich die eben angedeuteten Spannungen, die später zur Problematik der Allegorie führen. Je primitiver ein magischer Zustand ist, desto geringer wird diese Spannung. Denn ob es sich, nach Frazers Einteilung, um imitativen oder Übertragungsmagie handelt, die transzendenten Mächte selbst bleiben gestaltlos; die magische Zauberei wirkt<sup>t</sup> sich entweder in der Mimesis irdischer Gestalten zu Gegenständen aus, oder in einer Handhabung mit diesen / Zerstören des Abbilds jenes Menschen der magisch zu Grunde gerichtet werden soll. / Jedesmal kann die früher behandelte Zufälligkeit in der Einheit von magischer und ästhetischer Mimesis zum Ausdruck gelangen. Stärker, höchstwahrscheinlich in der Übertragungsmagie, wo der evokative Charakter der Widerspiegelung notwendig eine geringere Rolle spielt, als in der imitativen, obwohl auch in dieser sicherlich eine grosse Stufenleiter von bloss andeutenden abstrakt gewordenen ~~Erk~~ Erinnerungsbild bis zur Darstellungshöhe der Höhlenmalerei zu finden ist. Jedenfalls ist auch hier die Bindung der auf transzendente Wirkung intentionierten Darstellung an das transzendente Ziel selbst - gerade darstellerisch - viel lockerer als in den späteren religiös bestimmten Allegorien, in denen das konkrete Widerspiegelungsbild als solches gleichzeitig die Mimesis eines diesseitigen Gegenstandes und seines jenseitigen Urbilds sein soll.

Da dies in der bildnerischen Darstellung der Wirklichkeit prägnanter zum Ausdruck gelangt, als etwa im Tanz, ist die Tendenz zum - ästhetischen - Saecularisieren der Magie, zum Konstituieren der Selbstständigkeit des ästhetischen Prinzips in jener deutlicher, als



in dieser. Den qualitativen Unterschied zwischen Tanz und bildender Kunst haben manche Forscher der Entstehungsperiode der Kunst bemerkt und festgestellt. So A. Gehlen, der in der ersteren "die mimische Darstellung in vivo eine Versetzung des Menschen in dieses Wesen, eine Identifikation", erblickt, "die plastisch und handelnd durchgeführt wird." Dagegen sagt er über das Bild: "Noch vollendeter gibt das Bild die Wesenheit wider, das Bild eines Tieres ist die zum festen Aussenwelt gewordene Darstellung, in ihm wird zwingen die dauernde virtuelle Erfüllung ~~Entwicklung~~ dauernder virtueller Bedürfnisse anschaulich, also die Stabilität der sympathetischen Zuordnung von Welt und Mensch." Die richtige Feststellung einer bedeutsamen Tatsache muss hier von ihrer idealistisch-metaphysischen Auslegung scharf getrennt werden. Erstens ist der beim Tanz gebrauchte Ausdruck "Versetzung des Menschen in dieses Wesen" /"Tierwesen, Mondwesen etc."/ ungenau, vieldeutig, schwankt zwischen der modernen nichtssagenden "Einfühlung" und zwischen einer mystischen Identifikation. Das Evozieren der letzteren wird freilich nicht selten magisch oder religiös angestrebt; ~~das~~ gelingt es, so entstehen spezifisch magisch-religiöse Erlebnisse, wie z.B. die Ekstase, hauptsächlich die orgiastische, denn die apathische bedarf zu ihrem Hervorbringen ganz anderer, vorwiegend mit der Kunst nicht einmal in einem Grenzverkehr stehender Mittel. So sehr mimetisch-magische Tanzerlebnisse zuweilen mit orgiastischen konvergieren konnten, ist gerade hier die Differenzierung sehr deutlich: während diese in erster Reihe in den Tanzenden selbst die Ekstase hervorrufen wollen, /Schamane, Derwische etc./ entsteht bei jenen - um auf die Zuschauer zu wirken - jene Distanzierung zu sich selbst, die wir bereits auch in ihren letzten theoretischen Konsequenzen ausführlich geschildert haben.

Gehlen hat also durchaus recht, wenn er der bildlichen als "zur festen Aussenwelt gewordenen Darstellung" dem Tanz gegenüber hervorhebt. Es ist auch wichtig, wenn dabei der Akzent darauf gelegt wird, dass "dauernd virtuelle Bedürfnisse" eine "dauernd virtuelle Erfüllung" erhalten. Die besondere Form der Distanzierung vom Alltagsleben, in welcher der Abstand vergrößert wird, jedoch simultan mit einer Steigerung der sinnlich-unmittelbaren, hier bewusst zum Zweck gewordenen Macht zur Evokation, ist im Bild dem Tanz gegenüber fraglos gesteigert. Dadurch erhält die dem ganzen zu Grunde liegende Widerspiegelung der Wirklichkeit unvergleichlich grössere Perspektiven der



Entfaltung: sie kann ausgebreiteter, vermittelter, vertiefter, intensiver etc. werden. Dass dabei das Moment der orgiastischen Ekstase in den Hintergrund gedrängt wird, ja - tendenziell - verschwindet, ist ebenfalls ein Zeichen dieser erstarrten Distanzierung. Gehlen verabsolutiert und verzerrt jedoch sogleich die dabei entstehenden Erlebnisse; nämlich: "die Stabilität der sympathetischen Zuordnung von Welt und Mensch", indem er ihnen eine solche Deutung gibt: "das ist das Generalthema der archaischen Metaphysik." Seit es eine gedankliche Selbstbesinnung der Menschen auf ihre künstlerischen Erlebnisse gibt, tauchen Bestimmungen des Aesthetischen auf, die diese gegenseitige Angemessenheit von Mensch und Welt zueinander betonen. /Man kann sagen, von Sir Philipp Sidney bis Stendhal / und ~~erhalten~~ sie enthalten fraglos ein wichtiges Moment seines Wesens. Bei Gehlen wird aber gerade das Richtige falsch gemeint, denn er will ja darin nicht ein Determinieren der Kunst erblicken, sondern das "Generalthema der archaischen Metaphysik." Ohne uns hier mit der weitabliegenden Frage einer solchen Metaphysik beschäftigen zu können, - wir halten diese Theorie, die eine Zentralstelle in Gehlens Buch einnimmt, für eine reine Konstruktion, entstanden aus dem Geist des heutigen, verzweifelte[n] romantischen Antikapitalismus - muss dagegen folgendes kurz eingewendet werden. Sie verzerrt die Menschheitsentwicklung vollständig, wenn sie, nach Gehlens eigenen Worten, "die alten Mythen beim Wort nimmt" und mit der Hilfe einer solchen Methode aus ideologischen Begleiterscheinungen treibende Kräfte herauszaubern zu können meint. Wenn er etwa die Tierzucht nicht aus der Entwicklung der Produktivkräfte, sondern aus den magisch-rituellen ideologischen Formen dieser Zeit ableitet. Um den Kapitalismus unserer Tage kulturell zu kritisieren /wozu er allen Grund hat/, setzt Gehlen die historische Bedeutung der wirtschaftlichen Praxis, die er "rationale Praxis" nennt, - eine Terminologie die, obwohl sie an sich unexakt ist, nur dann eine gewisse relative Berechtigung haben könnte, wenn sie ausschliesslich den objektiven Sinn der Praxis und nicht deren Bewusstseinsformen meinte, - ~~in ihrer historischen Bedeutung herab~~, um die Wirksamkeit rein ideologischer /hier magisch-ritueller/ Faktoren ins völlig Unangemessene zu überspannen, und dadurch die von ihm selbst in anderen Zusammenhängen richtig wahrgenommenen Phänomene zu verdunkeln und zu verzerren. Man nehme eine derartige Argumentation: "...dass die Hege grosser Tiere wieder nicht aus deren blosser Beobachtung und aus praktischer Ausnutzung von Beobachtungen folgen könnte, das beweisen



die Eiszeitjäger selber: es gab niemals, wie ihre ~~höheren~~ Höhlenmalereien beweisen, bessere Beobachter, und gerade sie erfanden die Tierhege nicht, die wieder nur aus einem kultisch-darstellerischen Verhalten heraus zu entwickeln war.<sup>8)</sup> Dass die spezifische Qualitäten der Höhlenmalerei, darunter die ausserordentliche Beobachtungsgabe mit dem Jägertum der Wilden zusammenhängen, unterliegt keinem ~~zweifeln~~ Zweifel. Warum aber aus einer Fähigkeit, die Tiere /zu Jagdzwecken/ scharf und richtig zu beobachten ein Übergang zur Tierzucht folgen musste, sodass wenn dieser nicht eintrat, man die Tierzucht nur aus magisch-rituellen Verhalten erklären müsste, bleibt ein Geheimnis Gehlens. Er, ein sonst sehr guter Beobachter, will

hier nicht zur Kenntnis nehmen, dass die einzelnen menschlichen Fähigkeiten innerhalb verschiedener Produktionsweisen sich verschieden entwickeln. Die einmal erworbene Schärfe der Beobachtungsgabe mag bleiben, sie ist aber auf andere Gegenstände und Zusammenhänge gerichtet.

Das Ende der Eiszeit hat eben andere Methoden der Nahrungssuche und der Produktion erfordert, die eine radikale Umstellung aller Fähigkeiten zustandbrachte; Einzelergebnisse mögen z.B. künstlerisch weit hinter der Höhe der Jägerzeit zurückbleiben, die Gesamtkultur war jedoch eine prinzipiell entwickeltere. In solchen Zusammenhängen entstanden Landbau und ~~Vierzucht~~ Viehzucht.<sup>9)</sup> Gordon Childe weist auch darauf hin, dass in gewissen Jägersgesellschaften der mittleren Steinzeit der Hund bereits als Haustier bekannt war; d.h. jene Zähma<sup>ng</sup>, die innerhalb des Horizontes einer aus Jagd lebenden Menschengruppe lag, konnte auch dort verwirklicht werden.<sup>10)</sup> Eine qualitative Änderung, wie Tierzucht, hatte eben eine gründliche Änderung aller Produktionsverhältnisse zur Voraussetzung.

Diese und andere falschen Interpretationen der historischen Zusammenhänge ändern nichts daran, dass Gehlen in der Feststellung des Bildwerks als höhere Stufe einer - sachlich aufs Aesthetische gerichteten - Objektivation dem Tanz gegenüber recht hat. Freilich ist auch der hier vollzogene Übergang zum Entwickelteren keineswegs direkt und geradlinig. Es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass eine grosse Anzahl der ersten Bildwerke einen reinen oder überwiegenden magischen Nutzcharakter hatten, der sich nur allmählich dahin differenzierte, dass das mimetische Element, die Konzentration auf ein echtes Widerspiegelungsbild der Wirklichkeit das entscheidende Übergewicht erhielt. Denn für die imitativen Zwecke der Magie, für ihre rituellen Manipulationen reicht oft ein kaum andeutendes, gewisse abstrakt isolierte



Züge des Wirklichkeitsvorbilds hervorhebendes Verfahren aus; besonders wenn es sich, nach Frazers Ausdruck, um Übertragungsmagie handelt. Aber auch dort, wo eine Art Nachahmung direkt bezweckt wird, herrscht, wie wir es bereits theoretisch gezeigt haben, ein vielfach von Zufällen bestimmter Zusammenhang zwischen den magischen Bedürfnissen und den aus ihnen herauswachsenden ästhetischen Anforderungen. Gordon Childe beschreibt solche Fälle bei den Jägern der Altsteinzeit folgendermassen: "Die Gravettier pflegten kleine Frauenfiguren aus Stein oder Mammutelfenbein zu schnitzen, oder in Ton und Asche zu modellieren. Die Archeologen bezeichnen diese Figuren mit dem Namen "Venus", aber sie sind in der Regel scheusslich: die meisten haben keine Gesichter, doch sind die Geschlechtsmerkmale stets besonders hervorgehoben. Sicherlich wurden sie zu irgendeinem Fruchtbarkeitsritus gebraucht, um die Vermehrung des Wildes zu sichern... Auf jeden Fall müssen sie bedeuten, dass die Gravettier die weibliche Rolle bei der Entstehung des Lebens begriffen und auf die Tiere und Pflanzen, von denen sie sich ernährten, magisch ausdehnten." Wenn man die Bedeutung solcher Feststellungen würdigt, muss man sich nicht unbedingt dem sumerischen ästhetischen Urteil Gordon Childes anschliessen. Hoernes<sup>2</sup> weist richtig auf die auffallende Ungleichheit vom Standpunkt einer künstlerischen Auffassung und Durcharbeitung der Kleinplastikfunde dieser Zeit hin.

Das Ein ausserordentlich langes Nebeneinanderbestehen solcher Tendenzen ist nur eine Bestätigung dessen, was wir bis jetzt über die Rolle des Zufalls im prinzipiellen Ablaufs der Genesis des Ästhetischen ausgeführt haben. /Man denke daran, wie stark auch in der religiösen Kunst ganz unkünstlerische, ja antikünstlerische Bildwerke - vom Standpunkt der Religion in friedlicher Koexistenz mit bedeutenden Kunstleistungen wirksam sein konnten. Das<sup>s</sup> bestimmte Stufen der Entwicklung, man könnte sagen physisch unfähig waren, etwas ästhetisch Wertloses zu produzieren, ändert nichts an der Richtigkeit dieses Gedankengangs./ Auch hier erfolgt die Loslösung des dem Wesen nach ästhetisch Geformten vom blossen Ritual- oder Zaubermittel der Magie nicht als irgendeine "Erklärung" der Selbständigkeit der Kunst, sondern so, dass es sich - infolge der Gleichgültigkeit der neuen Züge vom Standpunkt der magischen Zielsetzungen - vorerst rein innerhalb der Gedanken- und Gefühlswelt der Magie sich ausbildet. Erst allmählich entsteht unter den Menschen eine gewisse "Gewöhnung" an das Weltschaffen der Kunst, nachdem die gesellschaftliche Entwicklung jene Gedanken und Gefühle, die dadurch erweckt und vertieft werden, allgemein erstarken lässt, und damit ein Loslösung des Ästhetischen, der Eigenart der künstlerischen



Widerspiegelung der Wirklichkeit de facto ermöglicht. Selbstverständlich ist dies ein nicht nur allmählicher, sondern auch sehr ungleichmässiger Prozess, da seine komplizierten Beziehungen bei der Verschiedenheit des Heraustretens aus dem Urkommunismus äusserst verschieden zur Geltung ~~glen~~ gelangen. Diese Ungleichmässigkeit erstarkt auch dadurch, dass nicht nur die gesellschaftlichen Bedürfnisse, die die Determination des Aesthetischen "von Aussen" bestimmen, sehr verschiedenartig sind, sondern auch weil die verschiedenen Künste, Kunstgattungen etc. <sup>f</sup> auch diese verschiedenartigen Determinationstendenzen sehr verschieden reagieren. Die hiebei entstehenden Entwicklungsmöglichkeiten oder -hemmungen auch nur anzudeuten liegt ausserhalb des Rahmens unserer Arbeit. Wie bereits wiederholt hervorgehoben, sind diese Bedingungen in Hellas am allergünstigsten, gerade wegen der <sup>am</sup> allerwenigsten theologisch und kastenmässig fixierten gesellschaftlichen Art der Religion.

Jedenfalls zeigen diese Betrachtungen, dass die Loslösung in den bildenden Künsten /und natürlich auch in der Wortkunst / sich auf einem höheren Niveau abspielt als beim Tanz. Negativ dadurch, dass die Möglichkeit zum rein nach innen Wirken, das Hervorbringen einer orgiastischen Ekstase im Tanzenden selbst bei diesen Künsten von vornherein nicht in Frage kommt. In verschiedener Weise, aber der Grundtendenz nach doch konvergierend, drängen beide auf ein unmittelbar kontemplatives Verhalten als Wirkung, was schon das subjektive Korrelat zum Weltschaffen bildet. Positiv dadurch, dass ~~die~~ in ihnen, entfalteter und reicher als im Tanz, der Drang zum Weltschaffen lebendig wird, wodurch subjektiv Gedanken und Gefühle evoziert werden, die dem Wesen nach von der Magie unabhängig sein müssen, auch wenn diese Differenz beim Auftreten und noch lange Zeit nachhin als solche nicht bewusst werden kann. Formell drückt sich dieses Weltschaffen in der inneren Abgerundetheit und ~~in~~ Vollendung des künstlerischen Gebildes aus, es ist jedoch ohne weiteres klar, dass ein derartiger formeller Charakter ~~zu~~ nur der unmittelbare Ausdruck für die gediegene Totalität des Gehalts sein kann, mag dessen inhaltlicher Umfang noch so eng oder begrenzt erscheinen. Diese gediegene Totalität des Gehalts macht das Weltmässige, das in seiner inneren Komplettheit auf sich selbst Gestellte der Kunstwerke aus. Indessen ist auch eine so vom Gehalt ausgehende Bestimmung noch zu formell, um das Allerwesentlichste klar zu bezeichnen. Die Gediegenheit hat hier eine doppelte Bedeutung: eine objektive und eine subjektive. Sie weist in subjektiver Hinsicht darauf, dass die dargestellte Welt, die des



Menschen ist, ~~keine~~, die in unaufhebbarer Weise <sup>und ausschliesslich</sup> auf ihn bezogen <sup>ist</sup>.

Die synthetische Kraft seiner Sinne und deren ebenfalls in einer Synthese mündende Arbeitsteilung macht solche Widerspiegelungen der Wirklichkeit möglich, in welchem deren objektive Wesenszeichen, ~~was~~ wahrheitsgetreu, in richtiger Proportionalität vorhanden sind, aber gerade in diesem Treffen der objektiven Realität eine dem Menschen angemessene Welt offenbaren. Und das objektive Korrelat dieser Sachlage besteht darin, dass die Gediegenheit des Gestalteten, die intensive Totalität der abgebildeten Wirklichkeit, ihrer wesentlichen Bestimmungen, ihrer Gegenstände und deren Beziehungen reflektieren. In-dem so der intensiv gewordene ganze Mensch auf die intensive Totalität eines wesentlichen Moments aus einem wesentlichen Aspekten bezogen wird, kann sich aus dieser Gediegenheit der Weltcharakter des Kunstwerks konstituieren.

Wir werden uns in den folgenden Betrachtungen ausführlich mit den vielfachen Bestimmungen dieser Sachlage beschäftigen. Um den Übergang von dem Zustand der Genesis zu dem der Werkvollendung gedanklich deutlich zu machen, sei vorerst das Problem von Gegenstand und Beziehungen kurz erörtert. Wir erinnern dabei an unsere Analyse der Weltlosigkeit der Ornamentik. Ein wesentliches Moment dieser ihrer Eigenart war, dass soweit Widerspiegelungsbilder der objektiven

Wirklichkeit /Pflanzen, Tiere etc./ in ihr überhaupt vorkamen, sie aus ihrer natürlichen Umgebung herausgerissen und in Zusammenhänge eingefügt werden mussten, die mit ihrem eigenen gegenständlichen Wesen nichts zu tun hatten. Derselbe Akt liess zugleich ihre eigene Gegenständlichkeit zu einer dekorativen Zeichenhaftigkeit verkümmern.

<sup>gesetzt</sup> Dass aus dieser gedoppelten Aufhebung aller intensiven Totalität <sup>im</sup> Gegenstand, Umwelt und Beziehung ein anderes rein in sich vollendetes Gegenstands- und Beziehungssystem, das der Ornamentik entstand - und nur so entstehen konnte, ist eine Sache. Unsere Analyse, die in diesem Zusammenhang ausschliesslich das Privative hervorhebt, beinhaltet deshalb kein Werturteil. Freilich zugleich: die Ablehnung des Werturteils mit positivem Inhalt, wie das unter modernen Kunsthistorikern Gang und Gäbe ist. Wir haben bereits über Worringer gesprochen, und wenn Scheltema davon spricht, dass wenn "die Beobachtung teten Gegenstände nicht mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt dem optischen Gedächtnis erscheinen, setzt das höhere Bewusstsein ein, indem es die nichtmehr gesehenen, sondern gewussten Formen so weit es möglich und erforderlich ist, wieder herstellt", <sup>13)</sup> so will



er nicht den ungleichmässigen historischen Übergang seit der Jungsteinzeit historisch begreifen, sondern ein absolutes künstlerisches Ideal, wenigstens für die germanische Kunst aufstellen. Damit wird die uns hier beschäftigende wichtige Frage umgangen. Wenn wir die philosophische Genesis des Ästhetischen aufzudecken trachten, muss die richtige Bestimmung der Höhlenmalerei der Altsteinzeit in ihrer ganzen Paradoxie geklärt werden. Einerseits die grossartige realistische Wucht, andererseits ihre prinzipielle Unfortsetzbarkeit; die zugleich historische und ästhetische Notwendigkeit für die Kunstentwicklung, die Widerspiegelung der Wirklichkeit - Jahrtausende nach solchen Gipfelleistungen - gewissermassen von vorne anzufangen.

Da wir hier keine Kunstgeschichte schreiben, sondern philosophisch an die Genesis des ästhetischen Prinzips heranzutreten trachten, gehen wir nicht nur von der allgemein anerkannten Tatsache aus, dass die Gipfelleistungen der Höhlenmalerei erst in unseren Tagen bekannt geworden sind. Diese kunsthistorische Tatsache ist ja nur eine Folge jener Katastrophe, die diese ganze Kultur vom Erdboden weggewischt und die Menschen gezwungen hat, wirtschaftlich /und darum auch künstlerisch/ neu anzufangen. Wenn gerade Schelltema nachweisen will, dass die ägyptische Kunst bei dieser ersten grossen Kunst unmittelbar angeknüpft hat, so wirkt das - ästhetisch - garnicht überzeugend.<sup>(4)</sup>

Weder die realistische, noch die stilisierende Kunst Aegyptens hat mit dem spezifischen Wesen der grossen Periode der Höhlenmalerei etwas zu tun: alle ihre Richtungen - ausgenommen natürlich die reine Ornamentik - haben nämlich die Tendenz: eine Welt zu schaffen, und bedeuten in dieser Hinsicht einen ebensolchen Bruch mit dieser einmaligen, unwiederholbaren Frühvollendung.

Die Höhlenmalerei der Jägerzeit ist nämlich zugleich realistisch und weltlos. Faktisch wird dies heute ziemlich allgemein anerkannt, nur in der ästhetischen wie historischen Interpretation und Bewertung des Phänomens sind grosse Differenzen vorhanden. Der Tatbestand wird von Hoernes richtig beschrieben: "Eine seltsame Unabhängigkeit bewahrten diese Künstler auch darin, dass es ihnen nicht durchaus nötig schien, ihre im übrigen korrekt ausgeführten Tierfiguren an den Höhlenwänden so hinzustellen, ~~das~~ wie wir es allein zulässig finden, nämlich mit abwärtsgekehrten Beinen und auswärts-gewendeten Rücken. Wir begreifen, dass die den Einzelfiguren keinen Rahmen gaben, und auch keine Bodenlinie zeichneten, nicht aber, dass wie die Tiere, die allerdings zumeist auf einer idealen Horizontal-



linie stehen, gelegentlich auch ~~ander~~ anders stellt. In dem grossen 'Tiergewimmel' von Altamira entfernt sich die ideale Basislinie der Figuren von der horizontalen, oft um  $45-90^{\circ}$  die schönsten ruhenden Bisonfiguren dieser pe-le-me-le haben als Basis eine senkrechte Linie, die meisten anderen schräge Linie von verschiedener Neigung und kaum eine Figur steht auf der Horizontalen. Ähnliche Freiheiten nahmen sich die Maler der Höhlen Font-de-Gaume, besonders in der salle des petits bisons, die der Höhle von Niaux u.a. ... Diese Willkür der Orientierung verstärkt noch den Eindruck, dass man nichts als einzelne, untereinander in keiner Beziehung stehende Figuren vor sich hat.<sup>15</sup> Es gehört zu den tief eingewurzelten ästhetischen Vorurteilen der spätkapitalistischen Kunsttheorie, dass sie eine mehr oder weniger offene Verachtung jedem Realismus gegenüber hegt, dem sie zumeist auch terminologisch mit dem Naturalismus gleichsetzt. Das äussert sich auch in Bezug auf die Höhlenmalerei. Verworren z.B. lässt sie einfach aus einer Spielerei der Mussestunden ohne weiteres herauswachsen: "Die Technik des plastischen Knochenschnittens und Linienkratzens, wie sie bei der Herstellung der Knochenwerkzeuge und ihrer Ornamentierung geübt wurde, musste wie alle Technik zum Spielen herausfordern und was lag näher, als diejenigen Vorstellungen im Spiel zu verwerten, die das ganze Vorstellungsleben des ~~paläo~~ paläolithischen Jägers überhaupt erfüllten, die Vorstellungen der Jagdsphäre."<sup>16</sup> Bei genauerer und vorurteilsfreierer Betrachtung der Lage erscheint diese jedoch viel komplizierter, weit weniger selbstverständlich. Gordon Childe weist nicht bloss auf das hohe technische Niveau dieser Bilder hin, sondern zeigt in den Funden selbst die deutlichen Spuren auf, die ein solches handwerkliches Können ermöglicht haben: "Von dem Magdalénien-Fundort Limeuil in der Dordogne besitzen wir geradezu eine Mustersammlung von Steinplättchen und Kieseln, auf die so etwas, wie verkleinerte Probeskizzen für die Höhlenbilder geritzt sind; einige von ihnen zeigen Korrekturen, wie von eines Meisters Hand. Die Sammlung kann so etwas wie lose Blätter aus den Skizzenbüchern einer Künstlerschule darstellen." Er geht sogar so weit, dass er hier "das Auftauchen der ersten Spezialisten" in der Geschichte erblickt, die wegen ihrer für die Gemeinschaft unentbehrliche Tätigkeit von den unmittelbaren Produzenten erhalten wurden. Dieser Nutzen liegt selbstredend im Gebiet der Magie, den man als ebenso wertvoll betrachtete "wie den Scharfsinn des Fährtensuchers, die Treffsicherheit des Löwenschützen, und den Mut des Jägers."<sup>17</sup>



Ein solches Berufskünstlertum kann naturgemäss nur auf dem Boden der gegebenen Formation gedeihen. Nun liegt hier aber zweifellos ein exzeptioneller Fall vor: eine relativ hohe Kultur auf der Basis des Jagens, Fischens und Sammelns, also auf einer sehr niedrigen Stufe der ökonomisch-sozialen Entwicklung. "Aber diese kulturelle Blüte" sagt Gordon Childe, "dieser Bevölkerungszuwachs wurden nur ermöglicht durch die Nahrungsversorgung, die durch die besonderen eiszeitlichen Umweltsbedingungen und eine einseitig auf deren Ausbeutung zugeschnittene Wirtschaftsweise reichlich gewährleistet wurden. Mit dem Ende der Eiszeit gingen auch diese Umweltsbedingungen dahin. Als die Gletscher abschmolzen, rückte der Wald in Tundren und Steppen vor, und die Herden der Mammut, Renntiere, Visente und Pferde wanderten ab oder starben aus. Mit ihrem Verschwinden welkten auch die Kulturen dahin, die von ihnen gelebt hatten." Daraus erklärt sich sowohl die Blüte, wie die Unmöglichkeit einer - unmittelbaren - Fortsetzung. Die vom Standpunkt der Aesthetik allein stehende Wesensart dieser Kunst beruht darauf, was wir eingangs hervorhoben: auf der zugleich realistisch, die objektive Wirklichkeit treu, richtig, das Wesentliche hervorhebende Widerspiegelungsart, die aber dennoch eine weltlose ist. Letztere Bestimmung ist nur in diesem Konnex der Grund für ihre Unfortsetzbarkeit; die Ornamentik ist, wie gezeigt wurde, ihrem ästhetischen Wesen nach weltlos. Darum ist dieser ihr Charakter geradezu ein Motor für ihre frühe Hochentwicklung, zugleich aber ein Grund dafür, dass sie sich in jeder Kultur, die nur gewisse Daseinsbedingungen für sie schafft, erhalten bleiben oder sich weiterentfalten kann. Realismus und Weltlosigkeit sind aber ästhetisch angesehen einander ausschliessende Gegensätze: jede Widerspiegelung der Wirklichkeit, die nicht an einer naturalistisch-unmittelbaren Oberfläche haftenbleibt, die also auf die Reproduktion der intensiven Totalität, der Totalität der Wesentlichen, der sinnlich in Erscheinung tretenden Bestimmungen der Gegenstände gerichtet ist, schafft - mit oder ohne Absicht - eine Art von Welt. Die Paradoxie in den Gipfelleistungen der Höhlenmalerei aus der Altsteinzeit besteht darin, dass die abgebildeten Tiere als vereinzelte Gegenstände betrachtet, diese intensive Totalität der Bestimmungen, also eine innere Intention auf Welthaftigkeit zu besitzen scheinen, zugleich jedoch vollkommen isoliert, in ihrem abstrakten Fürsich Sein dargestellt werden, als ob ihre Existenz nicht einmal mit dem sie unmittelbar umgebenden Raum, geschweige denn mit ihrer natürlichen Umwelt in Wechselbeziehungen stünden. Sie stehen also -künstle-



risch - ausserhalb einer jeden Welt; ihre Gestaltung ist letzten Endes Weltlos. ] Damit ist keine motivische Isolation gemeint. Eine solche kommt in der späteren Malerei massenhaft vor; sie ist aber dort eben immer bewusst gewähltes Motiv, wobei die Beziehungen zur Umwelt entweder direkt als Wechselbeziehungen zur unmittelbaren Umgebung, auch wenn diese blosser Hintergrund zu sein scheint, oder indirekt, etwa im Gesichtsausdruck, in den Gesten etc. eines Porträts zum Ausdruck gelangen. Das alles fehlt in dieser Malerei noch völlig. Selbst wenn man Kühn recht gibt, dass im späten Magdalénien etwa kämpfende Bisons dargestellt wurden, so handelt es sich bestenfalls um ein motivisches /ikonographisches/ Zusammenkomponieren. In der künstlerischen Durchführung ist keine Spur einer Mehrfigurenkomposition enthalten. Und trotzdem kann man von keinem blossen Naturalismus, von einer bloss - photographisch - treuen Nachahmung der einzelnen Modelle die Rede sein. Die Darstellung ist - wir sprechen natürlich immer nur von den Spitzenleistungen - stets energisch auf das Typische gerichtet und die naturwahren Details sind der sich daraus ergebenden realistisch-künstlerischen Hierarchie untergeordnet, ihre Naturnähe ist nur ein Vehikel, um diese Typik visuell, malerisch ~~xxxx~~ zum Ausdruck zu bringen.

Wie ist dies möglich? Unsere Art, die Welt visuell aufzunehmen, auf visuelle Darstellungen der Welt spontan zu reagieren, hat den Zugang zu dieser Art von "Malerischer Weltanschauung" bereits verloren. Und es ist das Zeichen der sich hier offenbarenden grossen Kunst, dass sie überhaupt - und noch dazu so stark - auf uns zu wirken imstande ist. / wobei es höchstwahrscheinlich ist, dass wir in der Rezeption dieser Werke, auch wenn wir uns ihre Einzigartigkeit bewusst machen und so erlebend anerkennen, sie - spontan-unbewusst - unseren später ausgebildeten Wahrnehmungs- und ~~Ent-~~ <sup>Ent-</sup> bildungsweisen viel stärker annähern, als dies in der objektiven Intention ihres Gestaltetseins enthalten war. / Jedes abgebildete Tier existiert malerisch in einem absoluten, isolierten, Fürsichsein, und vereinigt in sich doch alle Bestimmungen, die es - objektiv, in der Wirklichkeit - aus den unendlichen Wechselwirkungen mit seiner Umwelt erworben hat. Es besitzt diese jedoch so, dass ein solcher Besitz der Bestimmungen mit strikter Ausschliesslichkeit auf das isolierte Einzelexemplar zentriert ist und dieses - gerade durch eine derartige Inselhafte Vereinzelung - aus der Einzelheit heraushebt, zum Urbild seiner selbst macht.



Wenn wir die Möglichkeit dieses paradoxen Falls gedanklich klären wollen, so müssen vor allem an die niedrige Stufe der materiellen Kultur der Entstehungszeit denken. Diese zeigt sich im Alltagsleben des Subjekts so, dass eine aussergewöhnliche, die die späteren Kulturen weit übertreffende sinnliche Beobachtungs- und Fixierungsgabe der Einzelheiten der Umwelt vorhanden war. Ich erinnere an unsere frühere Feststellung, dass etwa ~~Hirten~~ Hirten - einer freilich späteren Entwicklungsstufe - zwar ihre Herde nicht zu zählen imstande waren, jedoch jedes einzelne Tierindividuum so scharf und individualisiert im Gedächtnis eingeprägt mit sich trugen, dass sie augenblicklich feststellen konnten: dieses oder jenes Tier wird vermisst. So sprechen Spenser und Gillen von der wunderbaren Fähigkeit primitiver Völker für die Spuren eines jeden Tieres, so erkennen sie Weg und Richtung in den Wäldern, etc.<sup>20)</sup>

Verworren nennt von solchen Tatsachen ausgehend diese Kunst eine "physioplastische", "die nur das wirkliche Objekts~~welt~~ selbst oder sein unmittelbares Erinnerungsbild, aber keinerlei Spekulation darüber, keinerlei Reflexion und Überlegung zum Ausdruck bringt." Er kontrastiert sie mit der späteren Kunst, indem er selbst die fratzenhaftesten ~~in~~ Kinderzeichnungen als "ideoplastische Kunst" höherstellt, da sie über eine solche Unmittelbarkeit und Gedankenlosigkeit hinaus<sup>und 24)</sup>ziehen. Auch hier mischt sich - in einer für uns lehrreicher Weise - Richtiges mit Falschem. In der Feststellung der geistigen Entwicklungshöhe hat Verworren ~~zweifelloser~~ zweifellos recht. Er begeht aber den typischen modern-bürgerlichen, idealistischen Irrtum, die Menschen in "Seelenvermögen" zu zerlegen, und diese dann auf die verschiedenen historischen Etappen zu verteilen, während es sich ~~zu~~ in Wirklichkeit immer um die Entwicklung des ganzen Menschen ging, und die Aenderungen des subjektiven Faktors sich innerhalb der Einheit dieses Ganzen abspielen <sup>mus s.</sup> Gerade deshalb erhalten aber die Unterschiede und Gegensätze der Perioden, wenn sie in Verworrens Art gefasst werden, einen starren metaphysischen Charakter, so in der eben zitierten Gegenüberstellung, die ~~xxx~~ nach alten literaturhistorischen Schemen / etwa : Aufklärung als ausschliessliche Herrschaft des Verstandes, Sturm und Drang als ausschliessliche Revolte des Gefühls gegen den Verstand, als "Präromantik" etc.) die Perioden abstrakt und infolge der steilen Abstraktion verzerrt gegeneinander ausspielen. Wenn die Menschen der Jägerkultur bloss die isolierten Objekte oder ihre ebenso isolierten ~~Ein~~



Erinnerungsbilder besessen hätten, wären sie zweifellos ehrend verhungert. Schon unser früher angeführtes ~~Beispiel~~ Beispiel von ihrer glänzenden Orientierungsfähigkeit in den Wäldern zeigt, dass ihre scharfen Wahrnehmungen miteinander organisch verbunden waren, und untereinander gewisse konkrete Ganzheiten gebildet haben. Dass dabei die Reflexion eine geringere Rolle gespielt hat, als in späteren Zeiten, sogar bei den Bauern und Viehzüchtern der jüngeren

Steinzeit, unterliegt keinem ~~Zweifel~~ Zweifel. Jedoch um auf unsere isolierten Tierbilder zurückzukommen: wenn der magische Glaube verbreitet war, die richtige Abbildung eines Tieres garantieren den Erfolg seines Jagens: was ist dies anderes, als die Reflexion über einen Zusammenhang der Gegenstände? Sogar eine Reflexion, die über das sinnlich Gegebene abstrahierend hinausgeht. /Hier ist nicht von der sachlichen ~~Richtigkeit~~ Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Reflexionen die Rede, sondern von ihrem Reflexionscharakter./

Die Jäger der Altsteinzeit haben also sowohl sinnlich-unmittelbar, wie gedanklich Reflexionen über die Gegenstände miteinander verknüpft. - Wie entsteht dennoch das isolierte Tierbild in ihrer Malerei? Vor allem darf man nie vergessen, dass die Umwelt für Mensch und Tier nie isolierte Gegenstände, sondern immer nur deren konkretes Ensemble darboten. Es ist ein sehr interessantes Moment in Pawlows Hundeexperimenten, dass die einander völlig heterogenen und - sowohl sachlich angesehen wie vom Standpunkt des Hundes - zufällig aufeinander folgenden Auslöser von Reflexen oder Hemmungen /Methronom, Säure, etc./ ~~nach~~ nach einer gewissen Anzahl von Wiederholungen vom Hund als konkret zusammengehörig apperzipiert werden, und zwar so, dass die Fixierung der bedingten Reflexe von ihrer Reihenfolge, von ihren zeitlichen Abständen etc. bedingt wird. Forderungen, auch nur einer Komponente können zeitweilige, mitunter sogar dauerhafte Störungen, ja Nervenkrise hervorrufen. Mit recht benutzen Pawlow und seine Mitarbeiter diese Experimente dazu, ~~dass~~ um die verschiedenen Typen und Arten der Beweglichkeiten der Anpassung bei den Versuchstieren zu ergründen. Wenn solche Verknüpfungen bei Tieren auch dann entstehen, wenn der Zusammenhang der sich ablösenden Reize ein blosses Factum brutum ohne immanenten objektiven Sinn ist, und an sich in keinen Zusammenhang zu ihrem normalen Leben steht, wie sollten sie bei höheren Tieren in ihrer naturhaften Umgebung oder gar bei Menschen fehlen?



Es handelt sich dann um ein mehr oder weniger bewegliches und doch fixiertes System von bedingten Reflexen. Natürlich hat gerade Pawlow gezeigt, dass bei Menschen durch Ausbildung der Sprache /und fügen wir hinzu: der Arbeit/ ein höheres, zweites Signalsystem entsteht, das zur Grundlage der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit erwächst, <sup>und</sup> das diese in ihrer Gegenständlichkeit, in ihren Beziehungen und Zusammenhängen, in ihren relativen und immer grösser und umfassender wahrgenommenen Totalitäten der Umwelt bis zur Totalität der Welt selbst erfasst. Es wird die Aufgabe eines späteren Kapitels sein, zu zeigen, dass die Synthesen der Kunst, darunter vor allem das Widerspiegeln der Wirklichkeit als evokative "Welt" ein Signalsystem sui generis <sup>erleiden</sup> ~~erfordert~~ <sup>erfordern</sup> und hervorbringt<sup>en</sup>. Dieses teilt mit dem Pawlowschen zweiten Signalsystem den umfassenden und das Wesen darstellenden Charakter den gewöhnlichen bedingten Reflexen gegenüber, zugleich jedoch nimmt es nicht unbedingt die eindeutige Begrifflichkeit des zweiten Signalsystems in Anspruch, um Synthesen weit höherer Ordnung als die bedingten Reflexe zu vollbringen, mit denen es durch eine gewisse <sup>gebundenheit</sup> ~~gebundenheit~~ an die unmittelbar-sinnlichen Erreger teilt. Dieser vorwegnehmende Hinweis war darum notwendig, um wenigstens den "logischen Ort" und damit die Methodologie der Lösung der hier auftauchenden Probleme anzudeuten. Ebenso vorwegnehmend muss jetzt schon bemerkt werden, dass die verschiedenen Reflex- und Signalsysteme sich zwar ihrem Wesen nach voneinander unterscheiden, jedoch keineswegs überganglos voneinander getrennt sind. Es ist bekannt, dass eine Bewegung hin und her zwischen bedingten und unbedingten Reflexen im Laufe der Revolution eintreten kann und muss, noch mehr zwischen den hier aufgezählten verschiedenen Systemen. Hier müssen diese vorläufigen, vorwegnehmend andeutenden Bemerkungen genügen; eine einigermaßen exakte Darlegung muss dem dieser Frage gewidmeten Kapitel vorbehalten werden.

Diese Vorwegnahmen war darum notwendig, weil nur mit seiner Hilfe gewisse Probleme einer ungleichmässigen Entwicklung beleuchtet und jene Fehler vermieden werden können, dass man - in unserem Fall - vergangenen Zeiten entweder die Struktur unseres Seelenlebens unterschiebt, was einige begeisterten Verehrer dieser Malerei tate, oder, wie z.B. Verwoeren, ihre Primitivität in pejorativem Sinne stilisieren, und damit homunculi schaffen, die in der Wirklichkeit keinen Augenblick zu existieren fähig wären. Unsere



Betrachtungen gehen dagegen darauf aus, zu zeigen, wie einerseits eine derartig aussergewöhnliche Werkvollendung auf ökonomisch-sozial höchst unentwickelter Stufe, infolge exzeptionell günstiger Umstände möglich wurde, wie diese künstlerische Höhe andererseits gerade in ihrem ästhetischen Wesen, sich nicht über jenes Niveau erheben konnte, die auf dieser Etappe der gesellschaftlichen Entwicklung objektiv und subjektiv möglich war. Wir haben bereits, in Anschluss an die Forschungen Gordon Childes, auf diese aussergewöhnlichen Umstände hingewiesen. Sie drücken sich vor allem darin aus, dass hier, als strikte Ausnahme auf dieser Stufe eine Art Berufskünstlertum möglich wurde, wodurch die ganze Intensität der vorhandenen visuell-sinnlichen Aufnahme der Wirklichkeit in einer grossen Malerei explodieren konnte, während diese Fähigkeit bei nur ein wenig geringerer Gunst der Umstände in der normalen Alltagspraxis der Wilden stecken geblieben sind und gar keine oder ästhetisch nicht in Betracht kommende Spuren hinterlassen konnten. Diese Explosion ist jedoch nur das Aktuellwerden von potentiell vorhandenen, in der gesellschaftlichen Lebensweise fundierten Fähigkeiten, kein Überschreiten des Horizonts, den dieses gesellschaftliche Sein dem Bewusstsein der darin lebenden Menschen imperativ auferlegt.

Natürlich ist auch diese Kunst der Umstände unter den Verhältnissen der Jäger aus der Altsteinzeit weitaus einfacher, als auf entwickelterer Stufe. Jedoch gerade dadurch wird es sichtbar, dass auch unter weitaus komplizierteren gesellschaftlichen Bedingungen bestimmte - freilich viel verwickeltere - Konstellationen dazu gehören, um aus den normalen, gesellschaftlich zustande gekommenen Fähigkeiten der Menschen eine Kunst überhaupt und gar eine grosse Kunst entstehen zu lassen. Und es zeigt sich auch, dass diese Bedingungen - je entwickelter die Kultur ist, desto mehr - für die verschiedenen Künste prinzipiell verschiedene sind; auch hier waren die fördernden Tendenzen nur der Entfaltung einer bestimmten Art der Malerei günstig. Die Gebundenheit der Menschen und mit ihnen der Künstler an den Horizont der jeweiligen materiellen und geistigen Kultur ist ebenfalls nur in dieser höchsten Abstraktion absolut wahr. Sobald wir diese Bindung konkret in verschiedenen gesellschaftlichen Strukturen ins Auge fassen, zeigt es sich, dass deren jeweilige konkrete Dynamik darüber entscheidet, ob die hier entstehenden Schranken starr oder elastisch sind. Die besonderen, exzeptionelle Höhe dieser Jägerkultur war wörtlich genommen ein Ausnahmefall, der nicht einmal abstrakte



Möglichkeiten einer Weiterführung, geschweigedenn einer immanenten Höherführung in eine entwickeltere Formation gestattete. Das hängt vor allem mit dem überwiegenden Naturcharakter der Wandlung in der materiellen Basis zusammen. Das Ende der Eiszeit machte dem ausserordentlichen Bildreichtum ein Ende, und mit dieser Aenderung verschwand dieser ganze kulturelle Aufschwung schon in der mittleren Steinzeit. Natürlich gibt es Formationen, deren innere Dialektik die auf sie folgenden aus diesen selbst entstehen lässt, /Feudalismus-Kapitalismus, noch deutlicher Kapitalismus-Sozialismus/; in solchen Fällen kann auf der gegebenen Basis ein "profetisches Gestalten" entstehen, ohne dass dadurch die von uns aufgezeigte inhaltliche und strukturelle Gebundenheit an die ökonomisch-sozialen Fundamente aufgehoben wäre. Das zeigt wieder, wie in allen solchen Fragen, dass die methodologischen Gesichtspunkte des ~~historischen~~ dialektischen und historischen Materialismus ineinander übergehen, dass keine einzige Frage eines solchen Problemkomplexes ohne eine ergänzende Inanspruchnahme beider wirklich lösbar ist.

So kommen wir dazu, um aus dem Aufdecken der realen Basis der Höhlenmalerei ihr paradoxe künstlerische Wesen näher zu bestimmen. Die subjektive Anlage war die - unsere weit übertreffende - Beobachtungsgabe visueller Phänomene in ihrer Einzigartigkeit und in ihrer damit engst und unmittelbar verbundenen Typik. Denn, wenn wir z.B. den früher angegebenen Fall der genauen Wahrnehmungen der Fusspuren von diesem Standpunkt näher betrachten, so sehen wir, dass die äusserste Feinfühligkeit für den Einzelfall in seiner äussersten Differenziertheit /junges oder altes Tier, verwundet etc./ die unmittelbar ~~historische~~ sinnliche Subsumption unter etwas Allgemeines /Fusspur dieser Tiergattung/ voraussetzt. Das Zusammenfallen von Individualität und Typik in dieser Malerei ist also nur eine Steigerung ins Künstlerische von visuellen Wahrnehmungsfertigkeiten, die die Widerspiegelungspraxis im Alltag des Jägerlebens notwendig ausbildet. Die konkrete Möglichkeit zu einer Umsetzung dieser in der Alltagspraxis unentbehrlichen Fähigkeiten ins Künstlerische entsteht, wie wir gesehen haben, vermittels der gesellschaftlichen Arbeitsteilung, der "Entstehung eines Berufskünstlertums", wo sich bereits die späteren Unterschiede an Begabung und Können keimhaft zu zeigen beginnen. Die magische Zielsetzung dieser Widerspiegelungen der Wirklichkeit ist nun für das Kunstschaffen aller Zeiten bezeichnende Determination "von aussen", sowohl inhaltlich, als ~~historisch~~ Konzentra-



tion auf die damals wichtigsten Objekte des Lebens, auf das zu erlegende Wild, wie formell als pathetische Anforderung, diese Gegenstände in ihrer wirklichen, naturhaften Beschaffenheit, also individuell und typisch zugleich visuell zu gestalten.

Das "von Aussen", das hier rein magisch ist, nämlich Mimesis der Wirklichkeit, um die "hinter ihnen" wirkenden Kräfte in einer für die Gemeinschaft günstigen Weise zu beeinflussen, schafft die für uns so paradox wirkende Intention eines hochwertigen Realismus einzelner Gestaltungen bei völligen und radikalen Ausser Acht lassen aller Wechselbeziehungen des betreffenden Gegenstandes zu seiner Umwelt, ja selbst zu dem ihn unmittelbar umgebenden Raum. Aus der magischen Determination der evokativen Zielsetzung wird auch diese Paradoxie verständlich: die wesentliche, den Erfolg bestimmende Verbindung hat hier eine Ubiquität, d.h. die Mimesis muss sich bloss auf das isolierte Objekt beziehen, kann aber auf diese Weise ihre Wirkung auf welches Exemplar immer der mimetisch nachgebildeten Gattung unter welchen Umständen immer ausüben.

Das Pathos dieser Konzentration auf ein ausserhalb jeder Umgebung abgebildeten, aber gerade darum realistisch-typisch aufgefasstes Objekt hat noch tiefere Gründe als das damals unbedingt herrschende "falsches Bewusstsein" der Magie. Besser gesagt: deren Wirkung wird durch ihre Fundiertheit in absolut primären Forderungen des Lebens verstärkt und vertieft. Boas macht, Gesänge und Erzählungen primitiver Völker untersuchend, mit Recht darauf aufmerksam, dass in diesen ganz andere Emotionen als die unseren das entscheidende Gewicht besitzen. Er verweist dabei vor allem auf den Hunger: "Für einen primitiven Menschen ist der Hunger etwas völlig verschiedenes, als für uns, die gewöhnlich seine Qual nicht kennen, die wir uns die Schrecken des Verhungerns nicht vorstellen können." Die von der magisch bestimmten Mimesis sublimiert solche Emotionen zur Fähigkeit, die Objekte realistisch-typisch darzustellen, deren Intensität jedoch so wie ihr Gerichtetsein auf das einzelne Tier bei voller Gleichgültigkeit seiner Umwelt gegenüber verstärkt die von uns beschriebene Richtung dieses "Kunstwollens".

Indem nun die spezifischen visuellen Fähigkeiten von primitiven Jägern einerseits aufs Evokative gerichtet und künstlerisch ausgebildet wurden, indem andererseits ihre Tätigkeit durch solche Aufgaben eine derart bestimmte Konzentration erhielt, verliert zwar die Paradoxie nicht ihren ästhetisch paradoxen Charakter, erscheint



jedoch als sozial-historisch hinreichend determiniert. Es ist hier nicht vom normalen Kindheitsalter der Menschheitsentwicklung die Rede, die Marx bei Homer hervorhebt, wohl aber von einer vorzeitigen isolierten Eruption der realistisch-mimetischen Fähigkeiten und Möglichkeiten der Menschen, die zwar weder unmittelbar geschichtlich eine Nachfolge, einen Anschluss, eine Weiterbildung erfahren, noch mit der späteren Entwicklung in evolutionärer Verbindung gesetzt werden können, in der aber trotz alledem eine fundamentale Tatsache jeder Kunst deutlich zum Vorschein kommt: die unlösbare Zusammengehörigkeit der evokativen Mimesis mit dem künstlerischen Realismus. Die ~~andere~~ <sup>eine</sup> Seite der Mimesis: das Weltschaffen fehlt hier, aus den dargelegten Gründen, ebenso vollständig, wie die ~~eine~~ <sup>andere</sup>, das realistische Gegenstandsschaffen ~~in~~ <sup>in</sup> Vollendung vor uns steht. Und darin drückt sich zugleich die doppelte Bestimmung einer jeden grossen Kunst aus: die Untrennbarkeit ihres historischen Wesens von ihrer für die ganze Menschheitsgeschichte geltenden Erfüllung der ästhetischen Norm. ~~Gerade~~ Gerade in dem sich hier die Geistesart einer ganz anfänglichen, höchst primitiven Etappe zur Kunst erhebt, wird diese ästhetische Einheit verwirklicht: die der unlösbaren gesellschaftlich-geschichtlichen Gebundenheit an den Entstehungsboden mit der - in jeder echten Kunst - unwahrscheinlich und doch tief und unmittelbar überzeugend wirkenden Erhebung über das Gedanken- und Gefühlsniveau jenes Alltags, dessen Boden sie hervorgebracht hat.

## II.

### Die Voraussetzungen der Welthaftigkeit der Kunstwerke.

Wenn wir auf den Unterschied dieser Kunst mit jener, die als die einer normalen Kindheit bezeichnet wurde, reflektieren, so kann uns eine andere Bestimmung der Genesis der ~~ästhetischen~~ <sup>ästhetischen</sup> bewusst werden, die auch später in ihrer Weiterentwicklung eine wichtige Rolle spielt: die Überwindung der Naturschranken, das in den Vordergrundtreten der Bestimmungen, die überwiegend aus dem gesellschaftlichen Zusammenschluss der Menschen stammen, die ihre Existenz auf die Beziehung der Menschen zueinander und auf deren - gesellschaftlich bedingten - immer reicher und tiefer werdenden Stoffwechsel mit der Natur zurückführen. Das Unnahhahmliche Homers besteht nicht zuletzt darin, dass dieses Zurückweichen der Naturschranke



schon begonnen hat, dass aber zugleich das nachdrängende gesellschaftliche Leben des Menschen doch als eine neue, als eine vom Menschen für den Menschen erschaffene "Natur" sich offenbart. In der paradoxen Schönheit der Höhlenbilder waltet noch dieses Eingehülltsein; die Naturschranke erscheint noch nicht als solche, vielmehr als angeborener Umriss des menschlichen Lebens selbst. Objektiv hat der Mensch natürlich mit seinem ersten Arbeitshandgriff, mit seinem ersten den Begriff meinenden, artikulierten Wort die volle Naturgebundenheit gekündigt. Es bedarf jedoch eines unerhört langen Weges, um beim Heraustreten aus der Natur dieses Ansich in ein bewusstes Fürsich zu verwandeln. Gerade die Magie als "Weltanschauung", die die ersten Schritte dieses Zurückweichens der Naturschranken im Bewusstsein der Menschen post festum begleitet, - sie zugleich erhellend und verdunkelnd - macht ein Gestaltwerden des Fürsich sowohl im Gedanken wie im Gestalten unmöglich. Das Normale an den Kindheitszügen Homers beruht eben darauf, dass kein derartiger Einfluss <sup>mehr</sup> ~~mehr~~ die Gesinnung des Menschen auf sich selbst verhindern kann, <sup>während für</sup> ~~haben~~ die meisten anderen Produkte dieser Etappe solche Mächte noch wirksam bleiben; darum gilt für sie das Wort von Marx: "Es gibt ungezogene Kinder und altkluge Kinder. Viele der alten Völker gehören in diese Kategorie."

Natürlich ist dieses Zurückweichen der Naturschranke etwas Relatives, und ~~in~~ seine Relativität enthält eine<sup>n</sup> unaufhebbaren und gerade darum äusserst fruchtbaren Widerspruch. Der Mensch kann ja objektiv wie subjektiv nie völlig aus der Natur heraustreten. Objektiv, weil das entscheidende Feld seiner gesellschaftlichen Tätigkeit immer der Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur bleiben muss. Er mag diese noch so sehr seinen Zielsetzungen unterwerfen, er mag ~~xxx~~ sie noch so sehr beherrschen, mit dieser Herrschaft selbst ist die Unaufhebbarkeit der Natur als Objekt seiner Praxis gesetzt. Subjektiv, weil der noch so sehr vergesellschaftete Mensch biologisch immer als Naturwesen existieren muss. Als Mensch ist er zwar das Produkt seiner eigenen Arbeit, damit kann er jedoch seine tierisch-biologischen Gegebenheiten bloss energisch umformen, in vieler Hinsicht etwas in der Natur vor diesem Selbstschaffungsprozess nicht Vorhandenes hervorbringen; die unauflösliche Bindung auch der höchsten, von der Natur entferntesten hier entstehenden Fähigkeiten an ihre biologische Basis bleibt dennoch unauflösbar. Damit relativiert sich der grundlegende Widerspruch weiter und reproduziert sich auf



immer höherer Stufenleiter. Denn einerseits erleidet das anthropologische Wesen des Menschen seit seiner Menschwerdung keine wesenhafte, qualitative Änderung, andererseits fixieren sich im Laufe der Entwicklung gesellschaftlich produzierte Eigenschaften und Vorstellungsweisen derart, dass die jedem entstehenden Neuen gegenüber in ihrer unmittelbaren Wirkung "naturhaft" auftreten, eine Art "zweite Natur" bilden. In der realen Evolution ist deshalb das Zurückweichen der wirklichen Naturschranke oft ununterscheidbar mit einem Kampf gegen die aus der gesellschaftlichen Gewöhnung entstandenen "zweiten Natur" verschlungen.

Die Dialektik eines solchen mühevollen und streiterfüllten Wegs nach oben ist aber für die ästhetische Widerspiegelung von besonderer Wichtigkeit. Die aus der Arbeit direkt entsprungene und diese oft direkt beeinflussende wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit muss ihrer desanthropomorphisierenden Wesensart entsprechend einen frontalen Kampf gegen die biologisch-anthropologischen Schranken des Menschen führen. Die Entwicklung des ästhetischen Prinzips muss in diesem Komplex der Widersprüche eine viel kompliziertere Position einnehmen. Denn sowohl das Festhalten an den zur "zweiten Natur" sich zusammenziehenden und sich dort konstituierenden Kräften, wie das ~~Bis~~ Bündnis mit dem Neuen, ~~diese zerstörenden~~ oder wenigstens ummodellenden, kann - je nach der Lage, oft sogar je nach der Künstlerpersönlichkeit - für die Entwicklung der Kunst günstig oder ungünstig sein. In weiter historischer Perspektive betrachtet wird natürlich im Allgemeinen auch hier nicht unbedingt - das vorwärtstreibende, gegen die "zweite Natur" Stellung nehmende Prinzip recht behalten. Denn das Zurückweichen der Naturschranke ist ein allgemeines Gesetz der Menschheitsentwicklung, und so ungleichmässig auch die Kunst dieser folgt oder ihr Wegweiserdienste leistet, muss hier doch eine Konvergenz letzten Endes entstehen.

Denn - um auf unser gegenwärtiges Problem zurückzukommen - der Gehalt der mimetisch gestalteten Welt wächst ununterbrochen im Laufe dieser Bewegung. Nur der verbale Ausdruck im Zurückweichen der Naturschranken ist negativ; in Wirklichkeit handelt es sich dabei stets um ein Intensiver- und Reicherwerden des ~~Stoffwechsels~~ ~~Stoffwechsels~~ Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur, woraus zwangsläufig folgt, dass das Subjekt dieses Prozesses, - die Menschen, die die Gesellschaft bilden, vermehrte und vielfältigere Beziehungen auch zueinander ausbilden müssen, was, wiederum zwangsläufig auch ihre

Vermindert  
Private Natur

Keine erstente



inneren Bestimmungen vermehren, vervielfältigen und verfeinern wird. Wann und unter welchen Umständen eine solche Entwicklung ~~auch für~~ die Kultur im Allgemeinen und auf die Künste besonders einen fördernden oder verwirrenden, hemmenden etc. Einfluss ausübt, ist ein Problem, das sowohl in konkreten Einzelfällen, wie in verallgemeinerter Weise vom historischen Materialismus gelöst werden muss. Jedenfalls entstehen dabei im Alltagsleben der Menschen neue Probleme, erwachsen neue Inhalte, mit denen sich die ästhetische Mimesis, die künstlerische Formgebung auseinandersetzen muss. Und - wiederum in weiter historischer Perspektive betrachtet - wird die endgültige Ausgestaltung der eigenen Welt der Kunstwerke, der Reichtum und der umfassende Charakter ihrer Welthaftigkeit ein Ergebnis dieser Entwicklung sein. Die Vorwärtstreibende Kraft der Kunstentwicklung ist eben - letzten Endes - diese ihre Beziehung zum Alltagsleben, die neuen Probleme, die dieses für die Kunst aufwirft, die sie in künstlerischem Sinn zu lösen gezwungen ist.

Ob nun diese neuen Probleme direkt von der Seite des Inhalts bestellt werden, oder bei der Einwirkung eines solchen sozialen Auftrags seitens des Alltagslebens an die Kunst sofort und scheinbar direkt Erneuerungsversuche der Formen auftreten, ist wieder eine konkret-historische Frage, die uns hier nicht näher zu beschäftigen braucht. Prinzipiell ist dazu bloss zu sagen, dass die in ihrer unmittelbaren Erscheinungsweise formellsten ästhetischen Fragestellungen - letzten Endes - immer auf eine neue objektive Konstellation in der gesellschaftlichen Wirklichkeit, auf deren Erlebnisreflexe im Alltagsleben zurückzuführen sind. Auch wenn die Künstler dabei eine extreme Pionierrolle spielen, indem sie nur ansatzweise, nur keimhaft wirkende Tendenzen gleich in Verwandlungen der Formen umsetzen. Hier wollen wir, um die Genesis der Welthaftigkeit der mimetischen Kunstwerke im philosophischen Sinne noch weiter zu klären, auf ein Problem hinweisen, bei welchem es sich scheinbar um eine reine Formfrage handelt: um die Entstehung der Lokalfarbe in der Malerei. Zeitlich entfernen wir uns natürlich wieder einmal sehr stark von den früher behandelten Höhlenbildern, da aber auf den Zusammenbruch der sie ~~gebenden~~ geborenden exzeptionellen Kultur eine lange Periode der Vorherrschaft der weltlosen Ornamentik gefolgt ist, können wir, wie es auch bis jetzt geschah, die Probleme der philosophischen Genesis durchaus in einer prinzipiellen und nicht chronologischen Weise behandeln, umso mehr als ~~xxx~~hier von Umwandlungsarten



die Rede sein wird, die sich im Verlauf der Geschichte, freilich stets in verschiedener Weise, aber ihrer letzten Struktur nach immer wiederholen.

Wickhoff hat diese Frage in der ~~ix~~ griechisch-römischen Kunst untersucht. Er kommt auf Grund breiter historischer Analysen zum Resultat, dass die Farbenbehandlung sogar bei einem verhältnismässig <sup>V30</sup>späten Werk, wie der Alexandersarkophag eine rein dekorative war, d.h. sie baute sich auf die Gesetze der physiologischen <sup>Farben</sup>Fachauswahl, auf Grund der Komplementärfarben auf. /Hellgelb und violett, purpur und grün, etc./ Wickhoff sagt: "Auf den Beschauer, der ja unter den gleichen physiologischen Bedingungen lebt, wie der Maler, brachte die Beobachtung dieses Gesetzes, sowie etwa einfache mathematische Verhältnisse in der Architektur, ohne dass es ihm bewusst wurde, einen erfreulich beruhigenden Eindruck hervor." Erst sehr allmählich treten ~~die~~ <sup>in</sup> Einzelheiten /Gesicht, Körper, Waffen etc./ richtige Lokalfarben auf, vorerst ohne das Wesen der Farbenkomposition auf neue Grundlagen zu stellen. Und Wickhoff sucht und findet den Grund für diese in der Geschichte der Malerei bahnbrechende Änderung darin, dass das Bedürfnis entstand, die Gegenstände im Raum, der sie umgibt, mit diesem unlösbar verbunden darzustellen: "Sobald die Durchbildung des Hintergrundes, sei es als Landschaft oder als Innenraum vollzogen war, war eine freie Willkür in der Verteilung der Farben nicht mehr möglich, oder doch ganz anders beschränkt, als in der vorhergehenden Periode. Die Landschaft und der Himmel darüber, ~~das~~ Meer und Flüsse, Gebäude innen und aussen mit den Teppichen und Geräten waren in ihrem Zusammenhange nur verständlich, wenn sie mit Nachbildung ihrer natürlichen Farben dargestellt waren, und das musste schnell zu völlig natürlicher Darstellung der sich in dieser Umgebung bewegend Figuren führen." <sup>1)</sup>

Man sieht.: diese Frage schliesst sich, wenn auch nicht unmittelbar historisch, so doch dem ästhetischen Wesen nach jenen Problemen an, die wir früher bei den Höhlenmalereien aus der Altsteinzeit behandeln <sup>2)</sup> haben. An die der Welthaftigkeit der Malerei. Denn es ist ohne weiteres klar, dass die malerische Mimesis der sichtbaren Wirklichkeit nur dann den Charakter einer "Welt" erhalten kann, wenn die dargestellten Objekte ~~in~~ einer aus ihrer Gegenständlichkeit selbst folgenden wirklichen Wechselbeziehung zueinander und zu ihrer Umgebung stehen. Der Malerisch gestaltete Raum als sinnlich-geistige konkrete Einheit solcher Beziehungskomplexe ist allein



imstande, die Existenz einer Welt künstlerisch zu evozieren. Sobald diese widerspruchsvolle, konkrete Einheit fehlt, muss dem Bild jene Tiefe, die wir seinerzeit beim Ornament umschrieben haben, fehlen, muss es der künstlerischen Intention nach dekorativ-ornamental bleiben, wie z.B. die Bilder der Buschmänner, ja schon manche Höhlenbilder aus der Altsteinzeit in Südspanien im Gegensatz zu den von uns analysierten Tierdarstellungen. Es ist dabei wahrscheinlich kein Zufall, dass jene in ihrer Farbengebung sich ~~xxx~~ sehr stark der rein physiologischen Bedingtheit zuneigen, auch wenn einzelne Gegenstände - abstrakt angesehen - den Wirklichkeitsmodellen entsprechend koloriert sind, während diese trotz ihrer sehr beschränkten Farbenskala mehr den Lokalfarben angenähert sind. Und es wird ebenfalls nicht zufällig sein, dass im ersten Fall auch beim leidenschaftlichsten Gestalten der Figuren, auch bei ihrer stärksten dramatischsten Bezogenheit aufeinander nur flache Umrisse entstehen, im zweiten dagegen eine innere plastische Bewegtheit, bei welcher man den Eindruck haben könnte, der Raum, in welchem das Tier lebt, sei entfernt worden, im Gegensatz zu jenem, wo ein Raum, auch wenn Menschen und Tiere aktionsmässig zueinander in Beziehung gesetzt sind, überhaupt nicht vorhanden ist, nicht vorhanden sein kann.

Selbstverständlich haben die, sonst sehr verschieden entwickelten Menschen, praktisch den sie unmittelbar umgebenden Raum genau beherrscht /und darum gekannt/. Es handelt sich also keineswegs um eine "Entdeckung" des Raumes, wenn das Bedürfnis seiner malerischen Mimesis auftaucht. Die von Vico beschriebene "Raumlose" Malerei mit physiologisch-dekorativer Farbenkomposition ragt ja in Zeiten hinein, in denen die griechisch-römische Kultur die geometrische Beherrschung des Raumes schon längst über die <sup>ursprünglich</sup> anfänglichen rein empirisch-praktischen Anfänge hinaus geführt hat, ja bereits ihr einen theoretischen Ausdruck zu geben vermochte. Es entwickelt sich dabei nun ein neues vom Leben diktiertes Bedürfnis und nicht bloss eine neue Art der Naturbeobachtungen, geschweige denn eine blosser Entwicklung der Technik. Wenn bei Vico von einem violetten Hintergrund gelber Weinreben die Rede ist, so haben weder Schaffende noch Rezeptive geglaubt, es handle sich dabei um die Wiedergabe eines Farbenverhältnisses in der Wirklichkeit. Gerade die Simultaneität der neuen malerischen Fragestellung: nämlich Lokalfarbe der Gegenstände und Gestaltung eines konkreten objekterfüllten Raums, zeigt, dass das aus dem Alltagsleben aufsteigende Bedürfnis eben auf das

J. Wächterhoff

J. Wächterhoff

über



Ensemble dieser beiden Bestimmungen als auf eine neue Qualität in der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit gerichtet war; die dadurch geförderte schärfere Naturbeobachtung der Lokalfarben, das Bestreben, die Raumgestaltung technisch zu bewältigen, /Perspektive etc./ sind Folgeerscheinungen, nicht im eigentlichen Ausgangspunkte zum Neuen.

Leonardo da Vinci hat den ästhetisch-philosophischen Grund jener neuen Bedürfnisse, die solche, Form und Inhalt der Kunst umwälzende Veränderungen hervorrufen, richtig umrissen: "Wenn die Poesie die Moralphilosophie berührt, ist die Malerei mitten in der Philosophie der Natur; beschreibt jene die Operationen des Geistes, der betrachtet, operiert diese mit dem Geist in den Bewegungen." Man muss nur, durchaus im Geiste Leonardos, den Begriff der Bewegung eine ganz weite Bedeutung verleihen, so dass er sämtliche Wechselbeziehungen des Menschen mit seiner visuell wahrnehmbaren Umgebung /auch jene prinzipiell in weitesten Sinne gefasst/ in sich enthält. Man muss weiter darüber im Klaren sein, dass solche visuelle Bedürfnisse nicht nur spontan entstehen, sondern vom Standpunkt der künstlerischen Aktivität und Rezeptivität sogar bis zu einem bestimmten Grad bewusst sein können, selbst wenn die ästhetisch - aktiv und passiv - Beteiligten nicht imstande sind, das, was sie erleben und tun, begrifflich zu formulieren. Endlich muss es auch darüber Klarheit geben, dass der so entstehende Mangel an begrifflicher Verdeutlichung keineswegs den von Leonardo richtig erkannten tiefen Zusammenhang zwischen bildender Kunst und Naturphilosophie zunichte macht. Natürlich muss in der letzten Frage sowohl die Parallelität wie die Divergenz festgehalten werden. Die Wechselbeziehung zwischen Naturphilosophie und bildender Kunst war in Leonardos Zeiten nicht <sup>nur</sup> viel intensiver sondern auch bewusster, als in der Antike. Die Tatsache jedoch, dass die Künstler, auch vor Leonardo Ergebnisse und Methoden der Naturforschung, die in dieser Zeit viel inniger mit der Naturphilosophie verknüpft war, als später, für ihre künstlerische Praxis verwerteten, ist unbezweifelbar; eine solche, freilich losere und weniger bewusste Verbindung war auch in der Antike vorhanden. Mit der Feststellung derartiger bewusster und halb bewusster Beziehungen ist jedoch das Problem der objektiven Zusammenhänge weder historisch noch ästhetisch erschöpft. Wir gehen ja stets davon aus, dass das Alltagsleben einerseits Wissenschaft und Kunst bestimmte Fragen stellt, sie zur Lösung



bestimmter Aufgaben veranlasst - auch wenn diese bewusst überhaupt nicht oder in falschen Formen zum Ausdruck kommen - und andererseits alle Ergebnisse beider objektivierenden Gebiete durch die verschiedenartigsten Vermittlungen das Alltagsleben bereichern, sein Denken, seine Empfindungsweise weiter, tiefer, umfassender machen, wodurch wieder Wissenschaft und Kunst zu Neufassungen ihres Tätigkeitsfeldes gezwungen werden usw. usw.

Erst auf solchen reichlich verwickelten Entwicklungsbedingungen kann unser malerisches Raumproblem verständlich werden. Ohne Frage erhält die Alltagspraxis in den ersten Stadien des entstehenden, von magischen und später religiösen Vorurteilen sich befreienden wissenschaftlichen / naturphilosophischen / Denken die entscheidenden Impulse; wir haben bereits auf die Wichtigkeit der Geometrie wiederholt hingewiesen. Die vorerst auf Anschauung und Vorstellung basierte Raumfassung erhebt sich damit auf das Niveau der reinen Begrifflichkeit, wodurch für das Leben des Menschen bis dahin unvorstellbare Perspektiven eröffnet werden; es <sup>gelingt</sup> ~~gelingt~~ wenn wir dabei an den Weg denken, der von den Schutzsuchen in Höhlen etc. zum Bauen von gesicherten und ständigen Heimstätten führt. Indem die Menschen auf solche Weise den sie umgebenden Raum gedanklich und praktisch zu beherrschen erlernen, entsteht in ihnen ein <sup>völlig</sup> neuer Erlebniskomplex, der in der Periode der Wildheit notwendig völlig unbekannt sein musste: das Erlebnis des unbedingten Herrseins über ihre Umgebung, über ihre Umwelt, das Erlebnis der Welt als Heimat des Menschen. Die materielle Grundlage dafür entwickelt sich im Laufe vieler Jahrtausende: das Bewusstsein eines gewissen ~~Existenz~~ Gesichertseins des Lebens, der Sicherheit als objektive und subjektive Form der normalen Existenz. Dabei muss das Wort normal besonders hervorgehoben werden, denn Erschütterungen, Katastrophen etc. lassen sich aus dem objektiven Weltbild und darum aus dessen Erlebbarkeit nicht eliminieren. Jedoch die Tatsache einer objektiven "Sicherheit" des normalen menschlichen Lebens, mag deren Umkreis anfangs noch so endbegrenzt sein, bedeutet eine Revolution in der menschlichen Empfindungsweise, die heute bereits derart zur Selbstverständlichkeit geworden ist, dass ihr wirklicher, strikter Gegensatz kaum mehr nacherlebbar ist. <sup>9</sup>

Das bedeutet jedoch keineswegs, dass wenigstens gewisse Knotenpunkte dieser Linie nicht historisch, mehr oder weniger exakt feststellbar wären. Wir betrachten nun, kurz gefasst, den hier beschriebenen Sprung in der Geschichte der Malerei, die Raumgestaltung im Bilde



als eine wichtige Etappe dieses Entwicklungsprozesses. Erst nachdem die praktischen, wirtschaftlichen, sozialen und technischen Erfolge einen bestimmten Grad der Sicherheit ins normale Leben der Menschen gebracht haben, erst nachdem das wissenschaftliche Denken die Raumzusammenhänge theoretisch und praktisch auf eine relative Höhe geführt hat, konnte das Gefühl entstehen: der den Menschen umgebende Raum sei nicht etwas <sup>im</sup> prinzipiell fremdes, ja feindliches, vielmehr <sup>Gegen</sup>teil seine eigene Welt, etwas, das ihm zugehört, das - in einem bestimmten Sinn, bis zu einem ~~bestimmten~~ bestimmten Grad - eine Erweiterung seiner eigenen Persönlichkeit bildet. Mit dem Geräteschmuck etwa hat der Mensch, unvordenkliche Zeiten vorher, einzelne Gegenstände, die praktisch-technisch schon früher eine Verlängerung seines subjektiven Aktionsradius gebildet haben, auch in diesem neuen Sinn für sich erobert, zum Bestandteil einer Erweiterung seines Ichs gemacht. Die allgemeine Verbreitung des Geräteschmucks bei den primitiven Völkern zeigt, dass es sich hier um eine elementare Tatsache des Lebens handelt. Indessen darf, bei aller Würdigung dieses wichtigen Schrittes in der Richtung, dass der Mensch in sich und um sich eine eigene, ihm angemessene Welt zu schaffen beginnt, nicht vergessen werden, dass auch eine noch so ~~große~~ grosse Anhäufung derartiger Gegenstände, so lange dieses Niveau bleibt, nie imstande sein kann, in ihrem Zusammen eine Welt des Menschen zu konstituieren, ebenso wenig, wie auch der schönste Körperschmuck ihn nicht zur wirklichen Persönlichkeit erheben konnte. Dazu ist ein höherer Grad des Durchdringens der unmittelbaren Umwelt des Menschen von den Lebensprinzipien seines Daseins vonnöten, und gerade dies geschieht in der Entwicklung, die wir eben andeuten.

Es ist sicher, dass dabei ein Bruch <sup>mit</sup> in der Unmittelbarkeit vor sich geht, eine gewisses Distanzschaffen des Menschen zu sich selbst, zu seiner eigenen Tätigkeit, zu seiner eigenen Existenz. In der Arbeit entsteht die erste wirkliche Subjekt-Objekt-Beziehung, und es entsteht ~~damit~~ erst dann ein Subjekt im echten Sinne des Wortes. Und schon Hegel hat richtig darauf hingewiesen, dass damit die unmittelbare Distanzlosigkeit der blossen Begierde und ihrer blossen Erfüllung aufhört: "Im Werkzeug macht das Subjekt eine Mitte, zwischen Sich und das Objekt, und diese Mitte ist die reale Vernünftigkeit der Arbeit." Es ist ohne weiteres klar, dass der Geräteschmuck eine weitere Steigerung dieser Distanzierung ist, und zwar - und das ist hier für uns wesentlich - in einer anderen Richtung, wie wir



oben kurz untersucht haben. Das Bild, schon durch sein blosses Gesetzsein, gibt dieser neuen Distanz eine neue, qualitativ betonte Steigerung: es entsteht ein vom Menschen erschaffenes Gebilde, das ausschliesslich diesem Ziele dient: den Menschen durch Widerspiegelung seiner Innenwelt und Umwelt über sich selbst aufzuklären und ihn damit über sich selbst, wie er für sich selbst im Alltagsleben gegeben ist, zu erhöhen, ihm zum Selbstbewusstsein zu verhelfen. Der Mensch wird wahrhaftig er selbst, indem er in der von ihm widerspiegelten Welt seine eigene Welt erschafft, und sie sich zu eigen macht.

Die unmittelbar rein technisch scheinende Frage der Malerei: durch ~~Auffinden~~ Auffinden der Lokalfarbe aller Dinge ihr Ensemble als einen konkreten Raum mimetisch darzustellen, wird zu einem reifen Paradigma<sup>n</sup> dieses Lebensgefühls im Ästhetischen: des Schaffens einer eigenen Welt des Menschen. Das Wort eigen hat hier eine dreifache Bedeutung und alle drei sind für die Erkenntnis dieses Phänomens gleich wichtig. Es ist erstens von einer Welt die Rede, die der Mensch für sich selbst, für das ~~Menschlich~~ Menschheitlich-Fortschrittliche in ihm selbst erschaffen hat; zweitens von einer, in welcher die Eigenheit der Welt, der objektiven Wirklichkeit im Spiegelbild erscheint, so jedoch, dass ihr unvermeidlich kleiner Ausschnitt, der den unmittelbaren Inhalt des Bildes ausmacht, zu einer intensiven Totalität der jeweils ausschlaggebenden Bestimmungen erwächst und damit ein an sich vielleicht zufälliges Zusammen von Gegenständen zu einer an sich notwendigen Selbstvermehrung; drittens von einer - im Sinne der Kunst <sup>Welt</sup> eigenen Welt, in unserem Fall von einer visuell-eigenen, in welcher Inhalte und Bestimmungen der objektiven Wirklichkeit nur so weit mimetisch evoziert, zur ästhetischen Existenz erweckt, zum Vorschein kommen können, als sie in reine Visualität umgesetzt werden. Das Kunstwerk und seine intensive Totalität der Bestimmungen setzt also ein solches homogenes Medium seiner sinnlich-geistigen Erscheinungsweise voraus. Die Pluralität der Künste ist deshalb kein Ergebnis der Differenzierung eines einheitlich ästhetischen Prinzips /der ästhetischen Idee bei den grossen idealistischen Philosophen/; sie ist vielmehr das Urfaktum des Ästhetischen, und das ästhetische Prinzip kann - gedanklich, nicht mehr auf der Ebene des unmittelbar Ästhetischen - nur gewonnen werden, indem man philosophisch das allgemeinst Gemeinsame dieser homogenen Medien ins Bewusstsein hebt. Auch die systematische Zusammengehörigkeit



ist nicht nur aus einem solchen Prinzip ableitbar, entspringt vielmehr aus dem System jener Bedürfnisse des menschlichen Lebens, welche eine Weiterbildung ins Ästhetische ermöglichen und fordern.

Mit den mimetischen Problemen, die aus den so verstandenen eigenen Welten der Kunstwerke entstehen, werden wir uns später beschäftigen. Die Vorwegnahme des Ausgangspunkts musste hier deshalb erfolgen, weil das Aufzeigen der Genesis der Kunst auf dem höchsten Niveau ihrer Objektivation, ihres auf sich Selbstgestelltseins sonst unverständlich geblieben wäre. Wir ~~haben~~<sup>kehren</sup> also zu den philosophischen Problemen der Genesis zurück. Wenn wir den Übergang von einer wesentlich physiologischen Farbengebung zur Gegenstandstreue der Lokalfarben philosophisch betrachten, so zeigt es sich vorerst als ein Kündigen der Unmittelbarkeit und damit - nach Hegels richtiger Auffassung - als ein Weg vom Abstrakten ins Konkrete, "denn Unmittelbar und Abstrakt sind gleich" sagt er. Die Wahrheit dieser Hegelschen Feststellung hat sich bereits in unserer Behandlung der Ornamentik gezeigt. Um dabei die Dialektik richtig zu behandeln, muss auch hier die Relativität dieser Bestimmungen in Betracht gezogen werden. Denn jede Unmittelbarkeit ist zwar abstrakt im Vergleich zu dem Konkretisieren, ~~die~~<sup>das</sup> in ihrer Aufhebung zur Geltung gelangen; der Ausbau der Welthaftigkeit der Kunstwerke schlägt - in welthistorischer Perspektive gesehen, die Ungleichmässigkeit der Entwicklung, ihre Rückfälle etc. in diesem Zusammenhang ~~extrapoliert~~<sup>mit der</sup> - unzweifelhaft eine solche Richtung ein. Darin drückt sich also ein allgemeines Gesetz der Kunstentwicklung aus. Dem widerspricht jedoch nicht, dass gewisse Verwirklichungen der Unmittelbarkeit gerade in Bezug auf ihre Identität ~~und~~<sup>mit der</sup> Abstraktheit eine bevorzugte Stellung einnehmen. So gerade die Ornamentik, in welcher das totale Einswerden von Unmittelbarkeit und Abstraktion zum konstituierenden Prinzip ihrer Eigenart, ihrer Stelle im System der Künste wird. Jedoch auch dort, wo keine derartige endgültige Fixierung zustandekommt, wie in dem jetzt behandelten Fall der physiologisch bedingten Farbengebung, nehmen die Anfänge eine besondere Stelle ein: einerseits bedeutet die Überwindung ihrer Alleinhegenschaft einen derart qualitativen Sprung in der Entwicklung, dass die Geschichte der eigentlichen mimetischen Malerei strikt angesehen hier einsetzt; andererseits enthält, wie wir später detailliert sehen werden, diese Aufhebung ein entschiedenes Moment der Aufbewahrung, der Erhebung auf ein höheres Niveau im neuen Zusammenhang. All dies kompliziert allerdings



die Hegelsche Identifikation von Unmittelbarkeit und Abstraktheit, aber mindert ihre allgemeine Wahrheit in keiner Hinsicht. Wir können gerade in der Malerei der neuesten Zeit sehen, dass jeder entschiedene Rückkehrversuch zur abstrakten Unmittelbarkeit, zur Abstraktion, zur Weltlosigkeit führt, ebenso wie Tendenzen zur reinen Abstraktheit eine Vorgegenständliche, weltlose Unmittelbarkeit zur notwendigen Folge haben.

So würde man von der hier gedanklich fixierten Dialektik sofort abweichen, würde man in ihrer Allgemeinheit einen einmaligen, endgültigen Akt erblicken. Jedes Unmittelbare ist objektiv vermittelt und die weitest verzweigten Vermittlungen bringen immer wieder neue Unmittelbarkeiten hervor. So auch hier; denn die Unmittelbarkeit des Gebrauchs der physiologischen Farbenzusammenstellungen zu dekorativ-künstlerischen Zwecken ist natürlich durch eine lange und komplizierte Reihe von Vermittlungen aus den blossen physiologischen Bedürfnissen des Lebens abgeleitet. Sie ist ~~dem~~ <sup>über</sup> dem Gebiet der Farbgebung ebenso wenig ein Anfang, wie das Wahrnehmen von Umrissen und Flächen noch keine Ornamentik ergibt. Und wenn es in der Entwicklung des Aesthetischen eine richtige Parallele zur physiologisch bestimmten Farbengebung gibt, so ist diese gerade hier zu finden. Wickhoff hat in der von uns zitierten Stelle ~~hier~~ <sup>über</sup> "die einfachen mathematischen Verhältnisse der Architektur" als aufklärende Analogie der Wirkung gesprochen; wir glauben der Vergleich mit der Ornamentik wäre noch treffender, umsomehr als beide künstlerische Darstellungsweisen oft auch zusammen, einander wechselseitig verstärkend aufzutreten pflegen, z.B. in den orientalischen Teppichen. Andererseits sei nur kurz darauf hingewiesen, dass in der späteren Entwicklung der Malerei die Lokalfarbe nicht selten die Rolle einer zu überwindenden Unmittelbarkeit spielt, wie bei dem Entstehen des Helldunkels, oder nochmehr beim Aufkommen der Freilichmalerei.

Diese unaufhebbare Relativität von Unmittelbarkeit und Vermittlung ist ein allgemeines Gesetz der objektiven wie der subjektiven Dialektik. In der Aesthetik tritt - bei Geltendbleiben dieses allgemeinen Gesetzes - noch das für ihr Gebiet Spezifische hinzu, dass jedes Kunstwerk prinzipiell eine Unmittelbarkeit repräsentiert, dass also das künstlerische Schaffen ausschliesslich deshalb alte Unmittelbarkeiten des Lebens zerstört, sich von ihnen lossagt, um im Werk die neuen Verwicklungen des Lebens in sich aufnehmend, eine neue Unmittelbarkeit hinzustellen. In unserem Fall der Lokalfarben



haben wir dies eben angedeutet. Als Ergänzung der sich hier äussernden konkreten Dialektik sei noch bemerkt, dass es durchaus falsch wäre, aus der Tatsache der physiologischen Bedingtheit der von der Lokalfarbe überwundenen ursprünglichen Koloristik auf ihre absolute Unmittelbarkeit zu schliessen, zu glauben, dass sie etwa aus der physiologischen Beschaffenheit des Menschen als Naturwesen direkt ableitbar wäre. Kant hat bereits darauf aufmerksam gemacht, dass die reinen Farben des Spektrums nicht bloss "Sinnengefühl" enthalten, "sondern auch Reflexion über die Form dieser Modifikationen der Sinne verstatten" <sup>3)</sup> und dadurch unmittelbar, in ihrem Geradesosein zum Ausdruck von dem werden können. Hier begnügen wir uns mit der Existenzierung dieser Meinung von Kant, die für das jetzt behandelte Problem nicht ohne Bedeutung ist. Da Kant selbst in dieser unmittelbaren Ideenhaftigkeit der Farben ein Problem der Naturschönheit erblickt, werden wir uns mit seiner Theorie bei Behandlung dieses Farbenkomplexes ausführlich beschäftigen. Es sei nur so viel bemerkt, dass Kant dadurch die gefühlsmässige Verbindung moralischer Inhalte mit den reinen Farben durch eine Einwirkung der Natur auf den Menschen erklären will. Vom Standpunkt eines ästhetischen Erhellens der Lage, wie rein physiologische Eindrücke zu Trägern menschlicher, moralischer, gesellschaftlicher Inhalte und deshalb zu Vehikeln einer mimetischen Aktivität und Rezeptivität werden können, ist dies für völlig nichtssagend. Denn dann wäre diese moralische Bedeutung ebenso physiologisch unmittelbar, wie die Wirkung der reinen Farbe selbst, was allen anthropologischen Erfahrungen über die Entstehung sowohl moralischer ~~xx~~ wie ästhetischer Gefühle widerspricht.

Wesentlich konkreter nimmt Goethe in seiner "Farbenlehre" zu diesem Problem Stellung, unter anderem indem er der jetzt behandelten Frage einen ganzen Abschnitt <sup>nicht</sup> mit dem bezeichnenden Titel "die sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe" widmet. Goethes Betrachtungen gehen weit über die Kants hinaus, schon dadurch, dass er die von beiden festgestellte Einigung naturhafter und gesellschaftlicher Inhalte nicht einfach von ihrer physiologischen Seite nimmt und diese direkt ins Moralische umschlagen lässt, sondern wenigstens in seinen Beispielen, wenn auch nicht bewusst methodologisch herausgearbeitet, eine Wechselwirkung der beiden Komponenten ahnen lässt. So spricht er "von der Eifersucht der Regenten auf dem Purpur"; <sup>3)</sup> so sagt er: "Die schwarze Farbe sollte den Venezianischen Egelmann an die republikanische Gleichheit erinnern," usw. Ja, bei der Behandlung des



allegorischen Gebrauchs der Farben hebt er hervor: "Bei diesem ist mehr Zufälliges und Willkürliches, ja, man kann sagen, Konventionelles, indem uns erst der Sinn des Zeichens überliefert werden muss, ehe wir wissen, was es bedeuten soll, wie es sich z.B. mit der grünen Farbe verhält, die man der Hoffnung zugeteilt hat." Sind aber derartige "sinnlich-sittliche Wirkungen der Farben" möglich, - und die Ethnographie zeigt, dass solche schon sehr früh auftreten - so ist es klar, dass die Zuordnung der beiden, an sich heterogenen Komponenten aneinander keineswegs eindeutig sein müssen. Wir wissen z.B., dass die Farbe der Trauer zwar bei vielen Völkern die Schwarze ist, bei nicht wenigen tritt jedoch die weisse an ihre Stelle, und auch andere Farben können die sinnlich-sittliche Wirkung der Trauer unmittelbar auslösen. Goethe bleibt in seiner "Farbenlehre" allerdings nicht bei der Wirkung einfacher Farben und ihrer Komplementarität stehen. Er geht auch darin weit über Kant hinaus, dass für ihn keine Farbe eine endgültige metaphysische Einheit bildet. Vielmehr können geringfügige Nuancen, ja, die Beschaffenheit des Materials, worauf die Farbe ausgetragen wird, auch die "Sittliche" Wirkung ins Gegenteil umschlagen lassen. Als Beispiel genüge seine Ausführung über das Gelbe: "Durch eine geringe und unmerkliche Bewegung wird der schöne Eindruck des Feuers und Goldes in die Empfindung des Kotigen verwandelt, und die Farbe der Ehre und Wonne zur Farbe der Schande, des Abscheus und Missbehagens umgekehrt."<sup>12)</sup> Aus alledem folgt, dass die einzelnen Farben schon in der Etappe der physiologischen Farbengebung nicht einfach und direkt physiologisch wirken, sondern, in - folge der gesellschaftlichen Entwicklung des Volks, das sie gebraucht, in verschiedener Weise bedeutungsbelastet werden. Die Komplementarität, als ihre normale Kompositionsweise, ist zwar physiologisch fundiert, es ist aber klar, dass die durch gesellschaftliche Gewöhnung und Sitte fixierten Assoziationen bei ihrer Wirkung eine nicht zu vernachlässigende Rolle spielen müssen.

Jedoch mag dieser unmittelbare Anfang an sich noch so vielfältig vermittelt, sein physiologisches Wesen von noch so vielen gesellschaftlichen Bestimmungen durchsetzt sein, der Übergang zur Lokalfarbe und zur malerischen Raumgestaltung bleibt doch ein Sprung. Die inhaltliche Seite, den sozialen Auftrag, den die Malerei hier erhielt: das Schaffen einer eigenen Welt für den Menschen haben wir bereits kurz angedeutet. Die aus dieser Sachlage erwachsenden Probleme der Form konzentrieren sich um die mimetische Wiedergabe einer intensiven



Totalität, woraus die Aufgabe entsteht, <sup>denn</sup> jedes einzelne Element der Form und erst recht jede Beziehung zwischen ihnen simultan, ihre unmittelbare Einfachheit als Teile des Ganzen vollständig bewahrend, zum Träger verschiedener, vielfältiger evokativer Wirkungen und ihres Leitens in eine diese Komplexität stets aufbewahrende Richtung werde.

Eine Welt kann ja im Kunstwerk nur entstehen, wenn im Betrachter sowohl die Einzelheiten wie ihre Verbindungen das Erlebnis einer <sup>eben</sup> solchen

Unerschöpflichkeit hervorrufen, wie die Gegenstände und ihre Wechselbeziehungen im wirklichen Leben, ja diese Emotion muss diesem gegenüber wesentlich kondensiert und gesteigert auftreten. Denn in der Wirklichkeit beweist jedes Objekt, ~~und~~ seine Relationen zu den anderen, seine Bewegtheit etc. regelndes Gesetz seine Existenz - eben durch diese Existenz selbst; besser gesagt: sie bedarf keines Beweises, denn der Mensch des Alltags lernt an seinem eigenen Schaden,

dass Sein eines Seienden zu achten. Das Erkennen oder Erleben der Unendlichkeit der Bestimmungen an den Gegenständen, ihren Beziehungen etc. ist zwar auch im Alltagsleben eine wichtige Komponente für das richtige Verhältnis der Menschen zur objektiven Wirklichkeit. Aber erst in der Kunst - und nur in ihr - wird diese Unerschöpflichkeit der Eigenschaften, der Beziehungen, etc. zum konstituierenden Prinzip und zugleich zum Kriterium der Existenz /im Sinne der Ästhetik/. Denn erst die Evokation solcher Beschaffenheiten bringt die Doppeltheit der künstlerisch-gestalteten Welt /ihren Weltcharakter/ hervor: es ist eine Welt, die von <sup>mir</sup> ihr unabhängig und für mich unerschöpflich mir gegenübersteht und doch - uno actu mit dieser Selbständigkeit - als meine Welt erlebt wird.

Natürlich ist auch diese intensive Unendlichkeit weitgehend gesellschaftlich-geschichtlich bestimmt. Den Inhalt, die Qualität, den Reichtum der hier zusammengefassten Bestimmungen determiniert das Leben selbst und setzt dem Künstler als ~~formales~~ <sup>es</sup> Programm des sozialen Auftrags vor. Es kann also in dieser Kategorie eine Verarmung oder eine Bereicherung, ein Zunehmen oder Abnehmen der Intensität historisch vor sich gehen. Wenn wir gewisse frühere Produkte der Kunst als primitiv etc. erlebnishaft ablehnen, oder von ihrem Erleben unbefriedigt bleiben, so liegt der Grund zumeist darin, dass sie sich in diesem Prozess auf einen absteigenden Ast befinden oder gerade jene Bestimmungen, die eine jeweilige Gegenwart für die ästhetische Existenz im Kunstwerk für ausschlaggebend hält, vernachlässigen. Aus der Perspektive einer Weltgeschichte der Kunst



gesehen ist, aber diese Linie - die <sup>von der</sup> Ungleichmässigkeit der Entwicklung ~~extrapoliert~~ - eine aufsteigende. Darum spricht in unserem Fall nichts gegen den qualitativen Sprung, wenn in dem Schaffen einer eigenen Welt der Malerei zur Lokalfarbe und Raumgestaltung noch einige visuelle Bestimmungen fehlen, die im Laufe der späteren Geschichte der Malerei für diese Wendepunkte, Anlässe zu revolutionären Umwandlungen bilden werden. ~~Der~~ physiologisch dekorativen Farbauffassung gegenüber ist dieser qualitative Sprung zweifellos vorhanden. Denn auch darin, was Goethe die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben nannte, handelt es sich bloss um eine durch gesellschaftliche Gewöhnung ausgebildete Art der Assoziationen / der bedingten Reflexe/; weshalb auf solcher Grundlage das kompositionelle Zusammenfügen der Farben mehr oder weniger direkt, auf die physiologisch bestimmte Komplementarität rekurrieren musste. Bei Behandlung der Kompositionsprobleme der Ornamentik haben wir bereits auf deren Einfachheit und - relative - Unmittelbarkeit, Abstraktheit hingewiesen. Indem die Gegenstände ihre Lokalfarbe erhalten, und damit das malerische Problem ihrer stofflichen Beschaffenheit, ihrer Härte oder Weichheit, ihrer Schwere oder Leichtigkeit und so fort ins Unendliche auftaucht, muss auch ~~die~~ in der Komposition die - physiologische Naturschranke zurückweichen. Je mehr Eigenschaften eines Gegenstandes die ihn gestaltende Farbengebung offenbart, desto komplexer muss auch die kompositionelle Verknüpfung der Farben werden, auf desto grösseren Umwegen kann sich ihre leuchtende Harmonie in der Totalität des Bildes verwirklichen, desto mehr entfernt ~~sich~~ sie sich von einem blossen Zusammenklingen auf Grundlage der Komplementarität. Auch hier geht der visuell-sinnliche Gehalt und seine malerische Formung weit über den Geltungsbereich der bedingten Reflexe hinaus, fordert eine visuell-sinnliche synthetische Fähigkeit vom Betrachter und erst recht vom Schaffenden, die in diesem Gebiet bleibend, es in keiner unmittelbaren Weise transzendierend, doch das Niveau der Begrifflichkeit an synthetischer Umfassungsfähigkeit und Präzision erreicht. /Auch über diese Frage kann erst in einem folgenden Kapitel ausführlich geredet werden/. Es handelt sich hier um eine allgemeine, prinzipiell im Wesen des Aesthetischen selbst begründete Etappe des Selbständigwerdens der Kunst. Dass wir sie auf dem Gebiet der Malerei dargestellt haben, geschah nur aus Gründen einer leichteren Exemplifikation, aber ~~die~~ Übergänge dieser Art sind sicher in allen Kunstarten nachweisbar. <sup>13)</sup>



Wir wollen hier nur ganz kurz auf eine in jeder konkreten Hinsicht verschiedene, nur in Bezug unseres genetischen Problems analoge Lage in der Wortkunst hinweisen. Es wurde bereits in anderen Zusammenhängen hervorgehoben, dass viele ursprüngliche Wortbildungen für uns einen sozusagen naturwüchsigen pittoresken Charakter zu haben scheinen, indem sie auch sinnliche Eindruckskomplexe, z.B. Farben, nicht mit einem begriffsartigen Wort bezeichnen, sondern gleichnisweise, auf dem Niveau einer in Vorstellung übergehenden Wahrnehmung; man denke an unsere dort angeführten Beispiele, dass statt schwarz so wie eine Krähe, etc. gesagt wird. Schon dort haben wir gegen die kulturkritisch-romantische Richtung polemisiert, die in dieser Art des sprachlichen Ausdrucks etwas "Poetischeres" der späteren, auf begriffliche Eindeutigkeit tendierenden Sprache gegenüber erblickt. In Wirklichkeit kann eine echte poetische Sprache nur entstehen, wenn diese primitive, die Aussen- und Innenwelt bloss unmittelbar, "naturhaft" widerspiegelnden Ausdrucksweise radikal überwunden ist, wenn jedes Wort, auch den Verlust der unmittelbaren Sinnlichkeit mitinbegriffen, sich auf das Niveau des Begriffs erhoben hat, wenn die Evokation durch die im Satz syntaktisch vereinigten Wörter, also durch ein Ensemble von einzelnen, aufeinander abgetönt, einander in ihrer Wirkung wechselseitig bestärkenden oder abdämpfenden verbalen Widerspiegelungszeichen vollzogen wird. Die ästhetische Analogie zu dem eben behandelten Farbenproblem tritt hier deutlich zutage, wenn wir uns dessen bewusst werden, dass eine solche "sinnlich-sittliche Wirkung" von syntaktisch synthetisierten Ganzheiten in untrennbarer Simultaneität mit der Vielfältigung der evokativen Funktion all ihrer Elemente gesetzt ist. Gerade dadurch wird jene "Prosa", die das Wort durch die beglückende Eindeutigkeit seiner Bedeutung erlangt, poetisch aufgehoben; und zwar so, dass das Poetischwerden keineswegs die gedankliche Schärfe des Wortes oder des Satzes vernichtet, im Gegenteil, ihr Aufbewahren ist ebenfalls ein Motiv im System der vielfachen Bedeutungen und Bedeutungsbeziehungen, die solche Totalitäten zu Totalitäten im ästhetischen Sinne erhöht. Man darf nie vergessen, dass in der Reihe der sprachlichen Evokationsmitteln, das, was Goethe den Lakonismus der Volkspoesie nennt, der aufs absolut Unerlässliche oft äusserlich der Definition angenäherte Ausdruck eine nicht unbeträchtliche Rolle spielt. Der begriffliche Charakter des Wortes wird also nicht einfach in eine Evokationszeichen von sinnlichen Wahrnehmungen rückverwandelt; dies geschieht auch, ist aber ebenso wie das Aufbewahren des logisch-

Übergriffliche



gegenständlichen Sinngehalts nur ein Moment unter vielen. Und erst alle diese Momente zusammen: die vielseitige Funktionsbeladenheit eines jeden Wortes, einer jeden syntaktischen Wortverbindung, einer jeden logisch-rhythmischen, malerisch-plastischen Synthese im einzelnen Satz und in der Verknüpfung der Sätze, die zur neuen Unmittelbarkeit erhobene organische Einheit von Bedeutungen und Stimmungen evozierenden Klang, das Abstreifen von konventionell gewordenen leeren Hüllen vom Wort und damit das Erwecken seiner ursprünglichen, gedanklichen und sinnfälligen gleich ~~zwischen~~ frischen Bedeutung, etc. etc.: alle diese Momente in ihrem Zusammenwirken werden erst imstande sein ein Wortgefüge zu schaffen, dessen evokative Wirkung - auch im kürzesten Gedicht - eine eigene Welt hervorzaubert, eigen in ihrer gehaltsmässigen wie formellen /verbalen/ Beschaffenheit, eigen als eigene Welt des Menschen.

Es ist also zutiefst unwahr, dass die - notwendigerweise auf logische Eindeutigkeit und Präzision tendierende - Entwicklung der Sprache ihre sinnliche Durchschlagskraft abschwächen müsste. Das geschieht freilich weitgehend im Alltagsleben entwickelter Gesellschaften, wo die Sprache oft zum rein technizistischen Verkehrsmittel erstarrt und dadurch weitgehend schematisiert wird; und fraglos geschieht in solchen Fällen nicht selten, dass auch die Sprache der Poesie sich ins Klischeehafte verzerrt, oder dass infolge eines bloss abstrakten Prozesses ~~dagegen~~ <sup>fallen</sup>, der nicht auf die Wurzel der Problematik zurückgeht, überall bloss - pour épater le bourgeois - die Vorzeichen verkehrt und gesuchte Schemen an die Stelle der abgegriffenen <sup>Wörter</sup> gesetzt. Auch hier können wir uns mit einem blossen Kenntnisnehmen solcher Rückfälle begnügen, denn die welthistorische Linie der dichterischen Sprachentwicklung verläuft in der oben skizzierten Weise des Welterschaffens auf Grundlage einer wachsenden Polyphonie der aus Zusammenhängen entstehenden Bedeutungen mit der wachsenden Vielseitigkeit im Evozieren rhythmischer, klanglicher, malerischer etc. Wirkungen; in ihrer Synthese kommen die immer komplizierteren objektiven Beziehungen der Menschen in der Gesellschaft und deren Reflexe im Seelenleben zum Ausdruck. Es wäre aber ein Verkennen der historisch entstandenen und entstehenden ästhetischen Sachlage, wenn man über das ständige Verwickelterwerden des Gehalts und demzufolge seiner Ausdrucksmittel ~~den vereinfachenden~~ <sup>den</sup>, in der Synthese eine neue Unmittelbarkeit schaffende Wesensart der dichterischen Sprache vernachlässigen würde. Gerade in solchen sich ver-



feinernden Zusammenhängen können die einfachsten grossen Gefühle einen entsprechenden Ausdruck von höchster Einfachheit erhalten, können scheinbar abgegriffene, trivial gewordene Worte oder Wendungen Träger von neuen bedeutsamen menschlichen Verhaltensweisen werden und diese - gerade in ihrer oberflächlich angesehen alltäglichen Wortgestalt - dichterisch angemessen, Welten schaffend gestalten. Es genügt, wenn wir hier an die berühmten Schlussrepliken des Goetheschen Thoast in der "Iphigenie", ~~xxx~~ an die Worte "So geht!" und "Lebt wohl!" erinnern.

Mit alledem wurden einige der wesentlichsten Züge der <sup>der</sup> ~~Kultur~~ wenigstens angedeutet und damit der terminus ad quem der Lösung des Aesthetischen aus dem Alltagsleben klarer als bisher fixiert. Hier ~~kann~~ es aber vor allem darauf an, die prinzipielle Richtung dieses Prozesses, in welchem das Aesthetische sich selbst findet, und als selbständiges G<sub>e</sub>bilde objektiviert wird, zu erhellen. Das hier weitgehend abstrakt Dargelegte wird in dem folgenden Erörterungen in Bezug auf die philosophisch ausschlaggebenden Kategorien weiter konkretisiert werden. Da jedoch diese <sup>Teil</sup> ganze erste ~~Band~~ darauf konzentriert ist, die Eigenart des Aesthetischen nach der Methode des dialektischen Materialismus herauszustellen, kann das Ergebnis der Totalität nur sein, dass Kunstwerk als zentrales G<sub>e</sub>bilde der ästhetischen Sphäre historisch-systematisch in seiner Notwendigkeit aufzuzeigen. Sein konkreter kategorieller Aufbau im Einzelnen - freilich auch da noch nicht in der Konkretisierung bis zu den einzelnen Genre, Stile etc. herunterreichend<sup>Teil</sup> - wird den G<sub>e</sub>genstand unseres zweiten ~~Bandes~~ bilden. Dass wir hier, in der Untersuchung der Genesis, so weit vorangeeilt sind, wie in den letzten Betrachtungen, folgt wieder aus unserer allgemeinen Methode, die die Entwicklungstendenzen, die genetischen Ansätze der Anfangsstufen aus den vollenthaltenen Objektivationen zu begreifen unternimmt. Die Zentralfrage der gegenwärtigen Betrachtungen bleibt aber noch immer die Genesis des Aesthetischen.

Darum, um alles bisher Aufgezeichnetes zusammenzufassen, und genetisch um einen Schritt weiterzuführen, sei ein kurzer Rückblick auf den bisherigen Weg vom Blickpunkt des gegenwärtigen Problems gestattet. Mit unseren letzten Untersuchungen über die Welthaftigkeit der mimetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit sind wir zu gewissen Problemen der Komposition geführt worden, vorerst in der einfachsten, ursprünglichsten Form: der Verknüpfung von Widerspiegelungen verschiedener G<sub>e</sub>genstände zur Erlebbaren, das Erlebnis erzwingenden



Einheit einer gestalteten Welt. In der Form einer archäologisch-historischen Zusammenfassung der Gruppenbildung in den bildenden Künsten gibt Hoernes eine lehrreiche Zusammenfassung der Lage, die auf der von uns bis jetzt behandelten Stufe der Entwicklung entsteht. Natürlich handelt es sich nun um die Feststellung entwicklungsgeschichtlicher Tatsachen. Auch die Begründungen und Wertungen von Hoernes können wir hier nicht eingehen. "Die ältesten überlieferten Werke der bildenden Kunst enthalten unzählige Zeugnisse des Unvermögens zur einfachsten Gruppenbildung. Diese Unfähigkeit herrscht sowohl im Bereiche der bildlichen, wie in den unbildlichen Formen. Rhythmus und Symmetrie, Prinzipien, die man sich gern schon am Anfang der Entwicklung ausschlaggebend wirksam denkt, spielen da eine erstaunlich geringe Rolle. Das einzelne Bild, das einzelne Zeichen führen in den allermeisten jener Werke ein, für unsere Begriffe, unsere Gewöhnung höchst merkwürdiges und fremdartiges Sonderdasein, eine störrige Existenz ohne gegenseitige Verknüpfung, Bei- oder Unterordnung, Hervorhebung des einen durch das andere und dergleichen. Das ist einer der wesentlichen Charakterzüge der paläolithischen oder diluvialen Bildnerei. Ganz anders, geradezu entgegengesetzt verhält sich die nachdiluviale Kunst. Die führende Richtung dieser letzteren, die Ornamentik ist völlig auf die einfachsten Gesetze des Rhythmus und der Symmetrie gegründet." Wir wählen zur Exemplifizierung dieser Sachlage wieder die Malerei, weil dort der jetzt entscheidende Zusammenhang in der direktesten und klarsten Form erscheint; über die weitaus vermittelteren Fragen in den anderen Künsten werden wir später sprechen.

Es handelt sich kurz gefasst darum, dass die , in unseren vorangehenden Betrachtungen analysierten ~~x~~ beiden weltlosen, magisch verhüllten Strömungen der - zumeist unbewussten - ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit , die Mimesis veräinzelter Gegenstände und die abstrakte Ornamentik sich treffen, zu einer gewissen synthetischen Einheit erhoben werden. Selbstverständlich wird ein solcher Gedanke völlig unwahr, schematisch, wenn man, wie das oft in der Kunstgeschichte und in der Aesthetik geschieht, die einzelnen Richtungen des Kunstschaffens zu ~~any~~ dynamischen Entitäten fetischisiert; so gefasst würden die primitive Mimesis und die reine Ornamentik sich gegenseitig radikal ~~ausgeschlossen~~ ausschliessen, einander gegenüberstehen und ihre synthetische Vereinigung könnte nur durch einen theoretischen salto mortale ~~gx~~ herwerkgestellt werden. Wir



wissen jedoch, dass in der wirklichen Welt des wirklichen Menschen solche fetischisierte Fixierungen höchstens in der Einbildung bestehen. Das, was wir eine künstlerische Tendenz nennen, entspringt ja immer aus der Alltagswirklichkeit der Menschen; das wesentliche Bestreben, die Art, wie eine solche Tendenz die Wirklichkeit evokativ widerspiegelt, ist dem Gehalt nach nicht das Ergebnis eines rätselhaften "Kunstwollens", sondern wird in der Form von der jeweiligen gesellschaftlichen Wirklichkeit, ~~xxx~~ wie diese im Alltag bewusstseinsmässig erscheint, produziert; und zwar in der Form von Bedürfnissen, die in ihrer positiven Erscheinungsweise ganz verschwommen, konturlos, unbestimmt hervortreten, die die Menschen des Alltagslebens nur in extremen Ausnahmefällen irgendwie zu formulieren imstande wären, die jedoch trotzdem gerade dem wesentlichen Gehalt nach sehr bestimmte Intentionen besitzen. Das äussert sich in der grossen Entschiedenheit ihrer Negativität, ihrer Fähigkeit zur Abwehr: wenn die Antwort der Kunst auf die so fühlbar gewordenen sozialen Aufträge nicht im Sinne der - falsch oder überhaupt nicht formulierten - Fragestellung ausfällt, so erfährt sie eine resolute, oft gar keine Schwankungen kennende Ablehnung. Natürlich darf man sich hier keinen untrüglich richtig funktionierenden Mechanismus vorstellen. Auch die hier geschilderten negative Sicherheit wird nur in einer gesellschaftlich-geschichtlichen Trendlinie, mit sehr viel Ungleichmässigkeiten und Schwankungen wirksam, die freilich alle in konkreten Fällen vermittelt einer konkreten Analyse der jeweiligen historischen Lage erhellt werden können. Abgesehen nun von dem allgemeinen Auf und Ab in der Klarheit der Äusserungsweise solcher den Weg der Kunst beeinflussenden Bedürfnisse muss noch darauf hingewiesen werden, dass der sich hier offenbarende Wunsch ~~xxx~~ naturgemäss eine "Förderung des Tages" ist. Die künstlerische Antwort auf diese kann aber - jene mitinbegreifend - auf die Bedeutung des betreffenden Gegenwartsmoments in der Menschheitsentwicklung gerichtet sein; in solchen Fällen kann sehr leicht ein Verkennen der wirklichen Bedeutung stattfinden, d.h. die Leistung wird nur als Tageserfüllung anerkannt, während der wirkliche Wert erst viel später bewusst wird, /Wirkung Shakespeares <sup>in</sup> und seiner Zeit/ oder es kann sogar zu einem vollen Ablehnen oder Verkennen kommen. Alle diese Komplikationen, deren Art, Zahl etc. noch stark vermehrt werden könnte, ändern nichts daran, dass wir es hier mit einem grundlegenden strukturellen Tatbestand in der Entstehung von künstlerischen



Strömungen zu tun haben.

Dies umso mehr, als die fundamentalen Wesenszeichen dieser Sachlage viel allgemeiner sind, als die blossе Beziehung zwischen Kunstschaffung und geistig-menschlichen Bedürfnissen eines Alltags. Es handelt sich vielmehr um die Entstehungsweise eines jeden Neuen, sei es in theoretischer oder praktischer Hinsicht, sei es in Wissenschaft oder Politik, Moral oder Kunst. Hegel hat bestimmte Momente solcher Situationen gut beschrieben: "Es ist der verborgene Geist, der an die Gegenwart pocht, der noch unterirdisch, der noch nicht zu einem gegenwärtigen Dasein gediehen ist, und heraus will, ~~den~~ die gegenwärtige Welt nur eine Schale ist, die einen anderen Kern in sich schliesst, ~~erst~~ <sup>als</sup> der zur Schale gehörte... Zu wissen, was man will, ist schwer; man kann in der Tat etwas wollen und man steht doch auf dem negativen Standpunkt, ist nicht zu ~~finden~~ <sup>finden</sup>; das Bewusstsein des Affirmativen kann sehr wohl mangeln." <sup>18</sup> Die idealistische Konzeption des Weltgeistes spiegelt sich offensichtlich darin, dass die neue Idee als Geist die ~~Initiative~~ Initiative hat, statt von den Bedürfnissen des historischen Augenblicks hervorgebracht zu werden. Der historische Materialismus, der derartige Veränderungen und ~~Wandlungen~~ Wendungen aus den Wandlungen des Unterbaus, aus der Notwendigkeit für den Überbau diesen Änderungen gemäss zu werden, <sup>schleitet</sup> gibt erst eine adäquate Erklärung dieses Problems. Vom Standpunkt unserer Frage ist es wichtig, einerseits, dass allen Sphären der gesellschaftlich-menschlichen Betätigungen Gemeinsame zu betonen: die Lust-oder Unlustgefühle, das Behagen oder Unbehagen, dem gerade Seienden gegenüber, die von diesem Befriedigt oder Nichtbefriedigt werden, die Sehnsucht nach Neuem etc.; Und hinter allen diesen, untereinander oft sehr heterogenen subjektiven Arten steht jeweils ein gemeinsamer sozialer Gehalt, aus welchem sie aufsteigen, auf welchen sie gerichtet sind. /Der ~~einfachen~~ Einfachheit der Darlegung willen werden ~~wir~~ die klassenmässigen Komplikationen nicht herangezogen. Hier gegebene Beschreibung gilt stets etwa für eine Klasse, sagen wir für eine, die im gegebenen historischen Augenblick erscheidend ist. Der Riss zwischen Sein und Bewusstsein wird sich in den meisten Fällen auf alle Klassen beziehen, so dass zumeist überall neue Bedürfnisse etc. hervortreten. Ihr Inhalt, ihre Richtung etc. wird aber verschieden, ja entgegengesetzt sein.) <sup>16</sup>

Andererseits drückt sich die Befriedigung dieses gemeinsamen Bedürfnisses auf den verschiedenen Gebieten der menschlichen Betätigungs-



tigung ganz verschieden aus. Es entstehen neue wissenschaftliche Methoden und Ergebnisse, neue politische Parolen, Organisationsformen, Zielsetzungen, neue ethische Normen und moralische Vorbilder, neue Sitten und Verhaltungsarten im Alltagsleben etc.etc. In der Kunst ist dies die Geburtsstunde neuer Formen. Natürlich können wir hier den äusserst komplizierten Prozess der Entstehung der Formen aus den Inhalten nicht schildern /auch dies ist eine der Zentralfragen unseres zweiten Bandes/. Es muss nur darauf hingewiesen werden, dass - geradeso, wie das ganze Leben der Menschen jeweils in derselben objektiven Wirklichkeit abläuft - der aus der Veränderung der gesellschaftlichen Struktur aufsteigende neue Gehalt auf den verschiedenen & sozialen Betätigungsfeldern letzten Endes derselbe sein muss. Das Spezifische der künstlerischen Form besteht "bloss" darin, dass sie auf ein aus dieser Lage entstehendes Lebensbedürfnis zu antworten hat, es zu befriedigen bestimmt ist. Gerade die umfassende neue Inhaltlichkeit, die alle Lebenssphären umfasst, die im ganzen Menschen qualitative Veränderungen hervorruft, bringt eine solche Universalität der neuen Erlebnisbedürfnisse hervor, denen - im Allgemeinen - viele älteren Evokationsformen aufnahmeunfähig gegenüberstehen. Da es nun gerade die Künstler sind, deren Empfindlichkeit gerade in dieser Richtung sich berufsmässig entwickelt, werden die naturgemäss auf solche Veränderungen besonders feinfühlig reagieren / dass es immer wieder auch Künstler gibt, die unverändert in der alten Weise die Wirklichkeit künstlerisch aufnehmen und darstellen, bei denen diese Haltung zur bereits unerschütterbaren Gewöhnung geworden ist, kann an dieser grundlegenden Tatsache nichts ändern./ Indem die Künstler nun auf die neuen Phänomene der gesellschaftlichen Veränderung in ihrer eigenen Weise antworten, entsteht bei ihnen selbst die Illusion, es handle sich bloss um eine neue, reine Formfrage, die aus der Entwicklung der Kunst selbst, aus den Bedürfnissen ihrer eigenen künstlerischen Selbstverwirklichung etc. herausgewachsen wäre. Unmittelbar und subjektiv ist dies ja auch relativ richtig; es ist aber nur eine unmittelbare und subjektive Wahrheit, die nicht bis zum Durchschauen der objektiven Ursachen des eigenen Verhaltens vorzudringen imstande sind. Und es ist sicher kein Zufall, dass nicht selten - freilich keineswegs immer - gerade die grossen Künstler wenigstens eine gewisse Ahnung dessen besitzen, ~~dass~~ welcher soziale Auftrag ihre spezifische Formgebung ins Leben rief. /Wie weit diese Ahnung gedanklich formuliert, ein falsches



Bewusstsein vorstellt, hat uns hier nicht zu beschäftigen. / Endlich sei noch hinzugefügt, dass die Veränderungen der Basis mit ihren hier geschilderten ideologischen Konsequenzen ebenfalls eine ungleichmässige Entwicklung zeigen. Für unsere Zwecke sei aus diesem unerschöpflichen Komplex nur so viel herausgehoben, dass der Wandel in den gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen zueinander, im Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur jene Erlebniskomplexe, die die Grundlagen für die Evokationsart der verschiedenen Künste und Kunstgattungen unmittelbar beeinflussen, notwendig verschiedenartig, mit verschiedener Intensität, etc. affiziert. Das hat zur Folge, dass die hier geschilderten Formänderungen selten auf dem ganzen Gebiet der Kunst gleichzeitig, mit gleicher Wucht auftreten; dass dieselbe gesellschaftliche Entwicklung bald auf die eine, bald auf die andere Kunst oder Kunstgattung günstig bzw. ungünstig einwirkt.

Die eigentliche Entstehung der Malerei, <sup>indem sie</sup> den sie bei allen historischen Änderungen bis heute bewahrt hat, kann also prinzipiell aus dem Sich-Treffen und Vereinigen von mimetischen und dekorativ ornamentalen Tendenzen verstanden werden. Unsere unmittelbar vorangegangenen Bemerkungen zeigen, in welcher Weise eine solche Begegnung ursprünglich völlig heterogener künstlerischer Bestrebungen stattgefunden haben mag. Die Paradoxie dieser Lage, die unaufhebbar scheint, so lange die eine ausgebildete Kunstrichtung einer anderen ebenso gearteten gegenübersteht, hebt sich erst auf, wenn der Ausgangspunkt vom Bedürfnis, entstanden auf Grundlage gesellschaftlich-geschichtlicher Veränderungen im Leben der Menschen, in ihren Beziehungen zueinander, im Stoffwechsel der betreffenden Gesellschaft mit der Natur genommen wird. Das, was in der zur fertigen Gestaltung geronnenen Fixierung als <sup>chilic</sup> ausspitzierender Gegensatz zutage tritt, kann sehr wohl vom chaotischen Bedürfnis des Alltags in Element und Bewegung des Lebens selbst rückverwandelt, ganz ohne Paradoxie in neuer Einheitlichkeit als neue Forderung des Tages hervortreten. In solchen Prozessen wird die lebendige und fruchtbare Wechselbeziehung zwischen künstlerischer Widerspiegelung der Wirklichkeit einerseits, und Alltagsleben und -denken andererseits deutlich sichtbar. Das, was die Kunst, die Welt in ihrer Weise reproduzierend, gestaltet, hebt vor allem Tatbestände der gesellschaftlich-menschlichen Existenz auf eine weit höhere Stufe der Klarheit und Bewusstheit, als dies mit den eigenen Mitteln des Alltags für die Menschen dieser Sphäre möglich sein könnte. Diese Wirkung entfaltet sich in zwei miteinander eng verknüpften Richtungen: erstens ~~erfolgt~~ schlägt der



evokative Eindruck, den das künstlerische Formgebilde in dem Rezeptiv<sup>n</sup>, in den Menschen des Alltags zum Erlebnis macht, je tiefer dieses ist, desto stärker, ins Inhaltliche um. Die neue Wirklichkeit, die das Kunstwerk durch seine evokative Widerspiegelung allgemein erlebbar macht, wird dadurch zu einem - bereichernde<sup>n</sup>, die Horizonte erweiternden, die Wahrnehmungsfähigkeit für neue Tatsachen und Zusammenhänge des Lebens verstärkenden - Bestandteil des Alltagslebens. Es wäre aber zweitens, eine unerlaubte Vereinfachung, über den Primat der inhaltlichen Wirklichkeit, den direkten oder indirekten Einfluss der neuen Formen auf die Alltagswirklichkeit zu vernachlässigen. Die Höherentfaltung der Ausnahmefähigkeit für das Neue kann unmöglich stattfinden, ohne dass der Mensch des Alltagslebens auch die Formen seiner Beobachtungen, ~~seiner~~ <sup>und ihrer</sup> Ordners, seines Inbeziehungsetzens der Fakten und ihrer Beziehungen weiter entwickeln würde.

So gross auch die Spannung zwischen derartigen Apperzeptionen im Alltag und ihrem Formwerden in der Kunst sein mag, so handelt es sich in beiden Fällen um die Widerspiegelung derselben objektiven Wirklichkeit, ja um dieselben neuen Strukturen und Tendenzen in ihr.

Da nun die bisherige Kunst in solcher Weise auf den Alltag einwirkte, seine Menschen in solchen Richtungen umwandelte, ist es unschwer einzusehen, dass, wenn das gesellschaftliche Leben Neues produziert und dieses Neue das Verhalten der Menschen, ihre Gefühle, ~~und~~ <sup>ihre</sup> Gedanken etc. entsprechend verändert, in den neuen Bedürfnissen, die hierbei entstehen, die eben geschilderten Einflüsse der bisherigen Kunst mit-enthalten sind, unbekümmert darum, ob die Menschen, die nun solche Forderungen erheben, dessen bewusst sind oder nicht. Aus der früher eingehend untersuchten Wesensart des Alltags folgt naturgemäss, dass die Wechselbeziehungen zwischen ihm und der Kunst sich niemals auf diese beiden Sphären beschränken kann. Abgesehen von den direkten Einwirkungen, die die Ergebnisse der Arbeit, der Technik, der Wissenschaft etc. auf die Kunstentwicklung ausüben, ist es selbstverständlich dass auch diese die im Alltag entstehenden Bedürfnisse und damit den sozialen Auftrag an die Kunst keineswegs unberührt lassen können. Die Formlos scheinende Forderung des Tages entsteht also aus der Gesamtheit der neuen Erfahrungen, wobei freilich in ihrer spezifischen Intuition auf ~~neue~~ <sup>neue</sup> Kunst die eben geschilderten, aus der früheren Kunstübung stammenden Momente ebenfalls eine wichtige Rolle spielen müssen. / Dass Kunsterfahrungen der Vergangenheit in diesem Prozess auch eine konservative, das Neue hemmende Funktion haben können, versteht sich von selbst. Das Eingehen auf die hieraus erwachsenden Komplikationen gehört bereits zur historisch-materialistischen Betrachtung der tatsächlichen Kunstentwicklung./



Wir haben bei der Behandlung der Ornamentik auf ihre Frühvollendung und auf das Unverweltliche in ihren späteren Wirkungen bereits hingewiesen. Wir haben ebenfalls zu zeigen versucht, wie diese ihre Art und Faszination mit dem ersten grossartigen gedanklichen Beherrschen der objektiven Wirklichkeit, mit dem gesetzlichen Ordnen ihrer Phänomene durch die Geometrie zusammenhängt. Da es sich hier nicht nur um eine viele tausende von Jahren dauernde Periode der Menschheitsentwicklung handelt, sondern auch um die vielleicht entscheidendste Wendung in ihr: um das Übergehen vom Sammeln auf Produktion, müssen solche Wirkungen <sup>lang</sup> dauernde sein. Die Produktion mag anfangs noch so unentwickelt ~~zuerst~~ sein, objektiv ist doch ein qualitativer Sprung eingetreten, der sich früher oder später auf die ganze materielle und geistige Kultur der Menschen auswirken, ihr ständiges Fundament ausmachen musste. Das Auftreten und das immer stärkere Vorherrschen der Ordnungsprinzipien, als Widerspiegelungen und zugleich Förderungsmittel der neuen Naturbeherrschung, ihre Erhebung zu Aufbauelementen der sich von den magisch-religiösen Bindungen immer mehr befreienden Weltanschauungen, zeigt sich ästhetisch in <sup>der</sup> lange Zeit währenden, führenden, ja zum Monopol gewordenen Wirksamkeit der Ornamentik. <sup>Die</sup> ~~Die~~ Überreste der Mimesis aus der Jägerzeit, <sup>weisen</sup> ~~xxx~~ höchstwahrscheinlich keine Kontinuität zu den einstigen, aus einer exzeptionellen, nie wiederholbaren, einer unmöglich fortführbaren Lage entsprungenen Leistungen auf. Gordon Childs sagt richtig über den Übergang zur neuen Formation: "Andere Völker, die keine derart ~~xxx~~ brillanten Andenken hinterlassen haben, haben die neue Nahrungsmittel produzierende Wirtschaft geschaffen." Und er weist ebenfalls richtig darauf hin, dass der mimetisch-realistische Gipfelpunkt auch in der Jägerzeit nicht von Dauer sein konnte. Nach der Eiszeit entwickelte sich die Darstellung auf eine Konventionalität hin: "Der Künstler war nicht mehr bestrebt, einen individuellen lebenden Hirsch abzubilden, oder wenigstens auf einen solchen hinzudeuten; er begnügt sich mit den wenigst möglichen Strichen, um die wesentlichen Attribute anzugeben, wonach man einen Hirsch erkennen kann." (7)

Die Befestigung der neuen Formation wirkte naturgemäss noch stärker in dieser Richtung. Als Feststellung der Tatsache einer solchen Tendenz hat Scheltema recht, wenn er von einer völligen "Umstellung vom geschauten Gedächtnisbild zum konstruierten 'Gedankenbild', das sich auf die blosser Mitteilung, die Kennbarmachung der fraglichen Gegenstände beschränkt", spricht. Er versucht auch



nachzuweisen, dass als die bereits sich ~~in~~ im Süden entfaltende Plastik nach Nord-Europa kam, sie hier "gleichsam auf ein Nichts stiess" ; "nach anfänglichen Nachahmung wird die fremde figurale Form entnaturalisiert, bis sie schliesslich zum bildlosen, geometrischen Schema erstarren kann." Solche Feststellungen haben für uns einen gewissen Wert, indem sie zeigen, wie fest verwurzelt in der Kultur primitiver Landbebauern und Züchter die abstrakt geometrische Ornamentale Widerspiegelung der Wirklichkeit war: selbst wenn sie mit Werken entwickelterer Kulturen in Brührung kamen, lehnte das Alltagsleben die dort zum Ausdruck gelangende Mimesis mit spontaner Selbstverständlichkeit ab, passte sie instinktiv den eigenen ästhetischen Bedürfnissen an, d.h. vollzog eine Rückverwandlung der Mimesis in abstrakte Ornamentik. / Auch ein solches negatives Beispiel bestätigt unsere früheren Darlegungen über die Beziehungen zwischen Struktur und Entwicklungstendenz im Alltag und zwischen den entsprechenden Kunstströmungen. / Das Richtige in einzelnen Tatsachenfeststellungen bei Scheltema wird jedoch dadurch verzerrt, dass er dieses Stadium der Entwicklung einerseits zu einem absoluten Vorbild stilisiert, insofern er ausführt: "Es wird sich noch deutlicher zeigen, dass die Ornamentik auf Grund ihrer eigentümlichen Treue zum Objekt nur grundsätzlich abstrakt-geometrisch sein kann. Schon hier versteht sich aber, dass altnordische Ornament aus den angeführten Gründen niemals naturdarstellend und nur selten auch symbolisch geartet sein kann." Andererseits soll aus dieser - sehr angeblichen - Sachlage die Notwendigkeit, den ~~mimetischen~~ mimetischen Realismus, von allem den der Antike, ästhetisch herabzusetzen folgen: aus dem rein historisch verständlichen Sichwehren einer organisch gewachsenen, und sich organisch entwickelnden niedrigeren Kultur gegen Einflüsse einer höheren, für welche in ihr noch keine gesellschaftlichen und darum auch keine ästhetischen Grundlagen vorhanden waren, soll ein höheres "germanisches" Kunstprinzip abgeleitet werden. Nach Scheltema "kann auch hier, bei dieser reinen Ornamentik, unter Umständen sehr wohl von einer Ablehnung des südlichen 'Anthropomorphismus' gesprochen werden". Die sich hier zeigende Geschichtsphilosophie wird konsequent zu Ende geführt. Wie dies seit Chamberlain und Spengler grosse Mode geworden ist, wird eine Attacke "gegen die sinnlose Gliederung des Geschichtsablaufs in Antike, Mittelalter und Neuzeit" geritten, woraus für die Kunstgeschichte die Folgerung gezogen wird, die Mittelalterliche Kunst schliesse sich unmittelbar an die Vorzeit



an, was nicht nur die Rolle der Antike annulliert, sondern auch die mimetisch-realistischen Tendenzen des Mittelalters willkürlich aus der Welt schafft.

Solche modischen <sup>W</sup> Geschichtsphilosophien, die auch die von uns früher kritisierte Worringers, verwischen und verwirren gerade die wichtigsten Entwicklungstatsachen der Kunst. In diesem Fall das Problem der wirklich entfalteten, weltschaffenden Mimesis, das wirkliche Entstehung der Kunst als Kunst. Die Ornamentik primitiver Bauernvölker ist ein organisches Produkt ihrer Produktionsstufe. Sie steht weltgeschichtlich betrachtet, insofern höher, als die ~~urwüchsige~~ Mimesis (ausnahmsweise begünstigten Anfänge), da sie bereits x - der ihr zu Grunde liegenden höheren Produktionsweise entsprechend - das Problem der Einheit, der Ordnung, der Hierarchie, des Neben- und Unterordnens aufwerfen und lösen kann, und damit nicht nur an sich Hochstehendes zu schaffen imstande ist, sondern Prinzipien in die Welt setzt, die ein unverlierbares Bēsitztum jeder späteren Kunst werden müssen. Es kommt nun darauf an, einzusehen, ~~u~~ - und dagegen ~~wehren~~ wehren sich, jeder in seiner Weise, Worringer, Scheltema und ihre verschiedenen Gesinnungsgenossen, dass die Menschheit objektiv, ökonomisch-sozial über diesen Zustand einer primitiven Landwirtschaft und Viehzucht hinweggeschritten ist und deshalb auch in der Kunst das abstrakt ordnende Prinzip mit konkret ordnenden Prinzipien vertauschen musste. Das ist keine von irgendeiner Philosophie an die Kunst gestellte Forderung. Es handelt sich vielmehr um ganz einfache, für eine unbefangene Betrachtung leicht einsehbare Lebens-tatsache. Das primitive Leben kann auch als Leben mit wenigen Ordnungsprinzipien auskommen. Das Leben innerhalb einer solchen Gesellschaft, die Beziehung der Menschen zueinander und zu ihrer konkreten Gemeinschaft ist im Stadium des Urkommunismus noch ohne innere Problematik. Der Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur ist noch höchst einfach, die Herrschaft über die Natur ist äusserlich wie innerlich auf einen winzigen Umkreis beschränkt. Darum konnte das abstrakte, aber in seinem abstrakten Geltungsbereich absolute und unfehlbare Prinzip des Geometrischen, wie wir seinerzeit nachgewiesen haben, ~~zinn~~ auch in der künstlerischen Praxis eine so mächtige und pathetische Bedeutung erlangen, dass für Jahrtausende Kunstschaffen und Geniessen monopolistisch beherrschen konnte. Die scheinbar überraschende historische Reihenfolge von weltloser Mimesis, weltloser Ornamentik und weltschaffender Kunst klärt sich auf, wenn bedacht wird,



dass erst durch die Universalität der Arbeit in der Gesellschaft ~~den Menschen~~ etwa der Rhythmus /aber auch Symmetrie oder Proportion/ eine allen Lebensäußerungen durchdringende Macht erhält. Diese fehlt noch im Dasein der Jäger und S<sub>am</sub>mler, trotz der Bedeutung des Rhythmus für den Tanz; ~~sie~~ bleibt eine lange Zeit bei aller Ausbreitung auf Abstraktheit beschränkt. Erst die wachsende Universalität der Arbeit schafft die seinskaft<sup>e</sup> Möglichkeit, die realen Gegenständlichkeiten und Gegenstandsbeziehungen ebenfalls in rhythmischer Ordnung nach Symmetrie und Proportion geregelt mimetisch zu reproduzieren.

Jedoch gerade weil die Grundlage dieser neolithischen Gesellschaft eine fortsetzbare und höher entwickelbare Produktionsweise gebildet hat, musste die Gesellschaft, wenigstens an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten immer weiter über diese Stadien hinwegschreiten. Gordon Childe spricht richtig einerseits über eine neolithische Revolution, fügt aber ebenso richtig hinzu, dass auf dieser Basis eine zweite, wie er sie nennt, eine "urbane Revolution" folgen musste. Diese zweite Revolution unterscheidet sich von der ersten vor allem darin, dass sie nicht, wie diese dem Sammeln gegenüber ein Neuanfangen bedeutet, sondern gerade in dem qualitativen Sprung, den sie vollbringt, zugleich eine Fortsetzung und Weiterführung der älteren Formation vorstellt. Uns interessieren hier die auf dieser Basis im Alltagsleben entstehenden neuen Bedürfnisse, jene Forderungen des Tages, die die neue Gesellschaft an die Kunst stellt. ~~Auf der einen Seite ist~~ Der Zerfall des Urkommunismus<sup>ist</sup> das ausschlaggebende: die urwüchsige Gesellschaft löst sich auf, das Problem der Widersprüchlichkeit zwischen der Gesellschaft und der sie bildenden Individuen wird vom Leben selbst aufgeworfen. Wir haben bereits früher, mit Berufung auf Marx darauf hingewiesen, dass Inhalt und Form, Struktur und Entwicklungsrichtung etc. dieser Umwälzung sehr verschiedene Wege einschlagen können; so ist insbesondere der Unterschied sowohl zwischen Griechenland und Ägypten, Vorderasien, etc., wie zwischen beiden und ~~gerade~~ den ~~germanischen~~ germanischen Völkern ausschlaggebend. Die Entscheidende Bedeutung der griechischen Antike liegt - und unsere Betrachtungen - vor allem darin, dass ein System von antagonistischen Widersprüchen zwischen Gesellschaft und Individuen erst hier eine zu Ende geführte, alle Bestimmungen dieses Problemkomplexes umfassende Ausbildung erhalten konnte. Das unterscheidet bereits die Homerischen Epen von analogen Dichtungen des Orients; das kommt vor allem im Entstehen der Tragödie als Genre zum



*Frucht*  
*Kunst*  
Ausdruck. Die Einführung des Dialogs durch den zweiten Schauspieler von Aischylos ist der formell-künstlerische Ausdruck dafür, dass das dialektisch-dialogische ~~Prinzip~~ Prinzip im Drama das Fundament eines mimetischen Welterschaffens geworden ist. Und die allgemein bekannte Tatsache, dass der Inhalt dieser völlig neuen Kunstgattung, wenigstens anfangs eben die Auseinandersetzung der aus dem Zerfall der alten Gentilgesellschaft entstandenen neuen mit ihrem eigenen Ursprung ist, bestätigt wieder unsere bisherigen Darlegungen: der dialektische Widerspruch zwischen gestern und heute, die Charakteristik des Heute als das Ergebnis solcher Kämpfe ist eine völlig neue Konzeption der Welt, in der der Mensch zu leben hat. Die neue Form des Dramas ist die Erfüllung des sozialen Auftrags, den die sich stürmisch wandelnde gesellschaftliche Wirklichkeit in chaotisch-formloser Weise an die Kunst gerichtet hat.

*5. Mögliche*  
Da das Drama als welterschaffende Kunstgattung nur auf dem Boden einer bereits ihrer selbst als Öffentlichkeit bewussten gesellschaftlichen Stufe ~~ist~~, sind die genetischen Zusammenhänge, die zu seiner Entstehung beitrugen, relativ leicht durchschaubar. Schwieriger ist die Lage für das von uns untersuchte Raumschaffen und dadurch Welterschaffen der Malerei. Hier handelt es sich um das Entstehen von Bedürfnissen, während Wurzel viel stärker im Privatleben des Alltags stecken, und darum weit schwerer eindeutig aufweisbar sind, als die allen offenkundigen Tatsachen des öffentlichen Lebens. Immerhin sei es gestattet, auf einige Momente kurz hinzuweisen. Von dem Schutzsuchen des Menschen in Höhlen bis zu den Städtegründungen spielt sich ein langer Prozess ab, in welchem die wachsende Sicherheit des Lebens und mit ihr die zunehmende Musse und Kultur - wenn wir hier von Bedürfnissen des Alltags sprechen, so tun wir es so gut wie ausnahmslos in Bezug auf die bereits entschieden herausgebildeten herrschenden und ausbeutenden Klassen - aus dem rettenden Obdach ein geschmücktes Heim zu schaffen haben. Auch um das Heim herum entstehen - öffentlich wie privat - von den Menschen zuerst bloss ausgewählte, später sogar eigens ausgebildete Stücke der Natur, in welchen diese bereits derart unterworfen erscheint, dass das, worin sie zum Träger menschlicher Ergebnisse, Gefühle etc. geworden ist, die dominierende Rolle zu spielen beginnt. / Haine, Gärten etc. / Mögen etwa zur Zeit Homers auch die prunkhaftesten Gärten im Wesentlichen Nutzgärten gewesen sein, ihre Beschreibungen bei Homer zeigen, dass die Beziehungen der Menschen zu ihnen nicht



ausschliesslich auf ihr materielles Fruchtbringen beschränkt waren, sie evozierten vielmehr die verschiedensten Erlebnisse; noch entschiedener ist <sup>es</sup> die Wirkung der den Göttern oder Heroen gewidmeten Hainen bestellt, und daß die dabei erweckten Gefühle auch religiösen Inhalts sind, ändert nichts an dieser Sachlage.

Solche Tatsachen könnte man noch lange aufzählen. Für unsere Zwecke genügt es jedoch, wenn festgestellt werden kann, dass die Menschen von einer bestimmten Kulturstufe an beginnen konkrete, ~~gegenstandserfüllte~~ Räume als ihre natürliche, ständige Umwelt lustvoll zu erleben, und zwar konkrete, mit konkreten Gegenständen erfüllte Räume, deren visuellen Bemächtigung gegenüber eine bloss, noch so ornamental gewordene Geometrie sich als zum evokativen Ausdruck machtlos erweisen müsste. Diese Lage erscheint in noch schärferer Beleuchtung, wenn man daran denkt, dass solche Tempel, Schlösser, Haine, für die sie aufnehmende Phantasietätigkeit mit den mythischen Erinnerungen an Heroen, Götter, Halbgötter etc. erfüllt sind, dass die an solche Orte gebundenen ~~Gegebenheiten~~ aus deren Leben mit zu der Wirkung gehören, die z.B. ein Hain auslöst. Aus solchen und ähnlichen seelischen Tatsachen des Alltagslebens entsteht die von ~~unserer~~ untersuchte Forderung des Tages an die Malerei: nach mimetischer Abbildung eines jeweils konkreten Raumes, der von Gegenständen ebenfalls konkreter Art erfüllt ist, der sowohl die Gestalten und Objekte so zu umfassen hat, dass diese in ihr den einzig angemessenen Ort ihres Daseins zu haben scheinen, als auch für den Betrachter die Erscheinungsform haben müssen, dass sichtbar und übersichtlich gewordene Abbild der eigenen Welt des Menschen zu sein. Jedoch die oben skizzierten Bedürfnisse, die solche Forderungen hervorrufen, bedingen zugleich den Raumschmuckcharakter der mimetischen Darstellung. Diese widerspiegelt also nicht bloss einen konkreten belebten Raum, ~~sondern~~ sie hat zugleich die Funktion, einen realen und konkreten Raum zu beleben, ihn für die Menschen noch mehr zur Heimat, zur eigenen Welt zu machen.

Die Simultaneität dieser beiden Forderungskomplexe bestimmt die entscheidenden Wesenszeichen der hier entstehenden, neuen visuell-künstlerischen Synthese: die Untrennbarkeit von Zwei- und Dreidimensionalität des malerischen Kunstschaffens. Erinnern wir uns: für die höchstentwickelte mimetische Malerei der Altsteinzeit gab es keinerlei Art von Zweidimensionalität. Alle Beobachter, der Höhlenmalerei beschreiben die Tatsache, dass die Darstellung keinerlei Rücksicht auf die Wand nimmt, worauf sie gemalt wurde. Und diese ausschliesslich Konzentration auf die Individualität eines mimetischen Gegenstan-



des hat die doppelte negative Folge: das <sup>Fehlen</sup> ~~Nichtsein~~ der Zweidimensionalität des Bildes <sup>setzt</sup> ~~setzt~~ zugleich das ~~Nichtsein~~ <sup>das</sup> der Beziehung des dargestellten Gegenstandes zu anderen Gegenständen im Raum und zu irgendwelchen konkreten Raum selbst. Es ist sicher nicht zufällig, dass, wenn, wie wir gesehen haben, eine derartige Beziehungsvolle Mehrgegenständlichkeit zu entstehen beginnt, mit ihr zugleich das Wunder der singulären Individuation erlischt, und die verknüpften Gestalten sich einer ornamentalen Vereinfachung und Abstraktion annähern. Und das andere Extrem der Vergangenheit, die Ornamentik <sup>lässt</sup> ~~lässt~~ ihrerseits die dritte Dimension völlig verschwinden; auch wenn infolge einer Reliefartigen Bearbeitung materiell-faktisch eine solche vorhanden ist, kommt sie für die visuell-künstlerische Wirkung nicht in Frage. Die dargestellten Objekte sind ohne mimetische Fülle, sie sind bloss gerade erkennbare Chiffre einer Geheimschrift, umso mehr, als ja, wie wir ebenfalls gesehen haben, die Beziehungen der Regel nach nicht aus dem Wesen der Gegenständlichkeit des Dargestellten entspringen.

Es wäre sehr einfach und nach der Methode einer idealistischen Dialektik auch folgerichtig in dem uns jetzt beschäftigenden Form-Inhalt-Komplex eine Synthese zu erblicken, die aus der rein mimetischen These und der rein ornamentalen Antithese entsteht. Die Dialektik der Wirklichkeit ist aber weit komplizierter als derartige Schemata. Wir haben ja gesehen, dass die von uns geschilderten künstlerischen Richtungen und die ihnen entsprechenden Werkstrukturen nicht auseinander entstanden sind, sondern ästhetische Widerspiegelungen und Ausdrucksformen einer komplizierten historischen Entwicklung sind. Die hier am Schluss erscheinende Negation der Negation soll also, wie Engels über Marx's Darstellung der Negation der Negation im "Kapital" sagt, nicht als "Beweis" einer historischen Notwendigkeit auftreten: <sup>Im</sup> ~~Im~~ Gegenteil: nachdem er geschichtlich bewiesen hat, dass der Vorgang in der Tat teils sich ereignet hat, teils noch sich ereignen muss, bezeichnet er ihn zu dem als einen Vorgang, der sich nach einem bestimmten dialektischen Gesetz vollzieht.<sup>43)</sup> Dies gilt in gesteigerter Weise für den hier behandelten Fall, da es sich in ihm nicht um eine ~~primäre~~ <sup>des</sup> Bewegung ~~im~~ gesellschaftlichen Lebens, um die Bewegung der Ökonomie handelt, sondern um eine im Überhaupt, wo jede Veränderung, wie wir nachzuweisen bemüht waren, aus den fundamentalen ökonomischen Veränderungen folgen.



Die Beziehung der "Negation der Negation" zu dem vorangehenden Momenten zeigt diese Struktur sehr deutlich. Einerseits darin, dass das Erwachen der Mimesis keinen historischen Zusammenhang mit der der Altsteinzeit hat; sie entsteht nicht nur spontan aus den neuen Lebensverhältnissen, sondern ist auch qualitativ von jener so tief verschieden, dass sie keineswegs als deren Fortsetzung betrachtet werden kann. Andererseits bedeutet auch die Rezeption des ornamental-dekorativen Prinzips nicht eine unveränderte Aufnahme in die neue Synthese. Vielmehr werden bloss die langen künstlerischen Erfahrungen, die bei dem Anwenden dieses Ordnungsprinzips der evokativen Visualität gemacht wurden, in einer abermals qualitativ veränderten Weise zu wesentlichen Bestandteilen der neuen künstlerischen Weltbetrachtung.

Kurz gefasst könnte man sagen: sie waren in der weltlosen Ornamentik die allein entscheidenden Prinzipien des künstlerischen Ordnen. Im neuen Zusammenhang einer auf Universalität gerichteten Mimesis, in welcher nicht nur die dargestellten Objekte selbst, sondern auch ihre Beziehungen zueinander und zum Raum, der sie umgibt, den sie erfüllen, der, der durch das so geschaffene System von komplizierten Wechselbeziehungen zu einem konkret evokativen, sinnlich individualisierten Raum wird, der nicht mehr, oder höchstens in sekundärer Weise in abstrakt geometrische Kategorien bestimmt werden kann, müssen die ausschlaggebenden Ordnungsprinzipien ebenfalls mimetischen Charakters sein. Das heisst im Hauptstrom der Entwicklung entsteht eine Komposition, deren Prinzipien aus der dreidimensionalen Koexistenz von Gestalten und Gegenständen, aus der Art ihrer Beziehungen /etwa ihrer Dramatik, wie in verschiedener Weise bei Michelangelo oder Rembrandt, oder einer repräsentativen Funktion wie oft bei Raffael etc./ abgeleitet werden können. Und diese Prinzipien haben bereits, auch in den Anfängen die Physiognomie des ausgebildeten Aesthetischen: sie sind im Konkreten - ohne dem Kunstwert Abbruch zu tun - unwiederholbar, d.h. sie müssen in jedem einzelnen Fall aus dem Geradesosein des zu gestaltenden Inhalts organisch herauswachsen, seine Einzigartigkeit in der spezifischen Weise der Kunst verallgemeinern. Darum ist die historische und individuelle Variabilität so entstandener Kompositionen unerschöpflich. Das bedeutet jedoch unter keinen Umständen eine subjektivistische Willkür. Einerseits sind die Prinzipien der Komposition jeweils durch den Inhalt bestimmt. Dieser wiederum entspringt aus den gesellschaftlichen



Bedürfnissen eines konkreten Volks, einer konkreten Klasse in einer konkreten Zeit und schlägt durch die Weltanschauung des Künstlers, durch seine Stellungnahme zu den hier aufsteigenden Problemen vermittelt in visuelle Formung um. So kann die gestaltende Subjektivität zwar sehr weitgehend frei walten, die ist jedoch ~~zwingend~~ zugleich durch Art, Umfang etc. des so entstehenden inhaltlich-formellen Spielraums begrenzt, und ~~dadurch~~ wird dadurch in bestimmte Richtungen, zu bestimmten Ausdrucksweisen und Ausdrucksmitteln etc. bedrängt. Andererseits wird die schöpferische Subjektivität durch den aus diesen Komponenten determinierten Weg geleitet. Die Folgerichtigkeit im Zuendeführen des einmal so oder so Begonnenen kann sich kein Künstler - wenn er Künstler bleiben will - unmöglich entziehen, da der ästhetische Wert seiner Subjektivität erweist ihre Berechtigung gerade darin, dass sie einen künstlerisch gangbaren, wenn auch noch so kühnen und ungewohnten Weg einschlagen und diesen folgerichtig bis zu den letzten Konsequenzen verfolgen kann.

Das ist jedoch bloss die eine Seite des Kompositionsproblems, die Einheit der dreidimensionalen konkreten visuell-evokativen Gegenständlichkeit. Jedes Bild verwirklicht aber - unabtrennbar von der in ihm geschaffenen konkret-räumlichen Einheit des Mannigfaltigen - auch eine zweidimensionale Einheit des Mannigfaltigen. Man kann das Zusammenfallen dieser beiden - abstrakt-gedanklich angesehen - verschiedenen, ja heterogenen Systeme nicht vollständig, nicht intim genug vorstellen. Jeder ~~Strich~~ Strich eines Bildes, jede Farbe, jede Linie, jeder Schatten usw. muss seine notwendige - die Evokation richtig leitende - Funktion sowohl in der zweidimensionalen wie in der dreidimensionalen Einheit und Systematik restlos erfüllen. Die Welthaftigkeit der Malerei entsteht nicht zuletzt durch diese Konvergenz. Denn die intensive Unendlichkeit des dargestellten Ensembles, sowie seiner sämtlichen Teile ist sehr stark daran gebunden, dass jedes Element des Bildes unübersehbar viele Aufgaben in der Einzelgestaltung wie in der kompositionellen Verknüpfung zu erfüllen hat und so in jedem Augenblick neue und neue Seiten zu offenbaren imstande sein muss. Eine solche Tendenz ist bereits in der anfänglichen Form der Mimesis keimhaft enthalten, wie wird aber auf eine qualitativ höhere Stufe erhoben, verbreitert, vertieft, intensifiziert durch die untrennbare Einheit der räumlich-gegenständlichen, auf konkrete Totalität drängenden Mimesis mit dieser neuen Form des Dekorativ-Ornamentalen. Die nicht ~~findbare~~ Aufeinanderbezogenheit



wirkt modifizierend auf beide Faktoren ein. Der Drang nach Totalität, nach Abschliessen oft ~~zunehmend~~ auf Extensität, gerichteter Tendenzen in einen relativ kleinen Raum, nach Intensität des Beziehungssystems zwischen den Objekten der Darstellung muss in dieser Wechselbeziehung noch erstarken. Das dekorativ-ornamentale Prinzip verliert dagegen viel von seiner Abstraktheit und Inhaltlosigkeit /oder transzendenten Inhaltlichkeit, was dasselbe besagt/. Indem jedoch seine Arbeit im Dienste des Ganzen sich darauf reduziert, konkrete Gegenstände und ihre ebenso konkreten Beziehungen miteinander in zweidimensionale Zusammenhänge zu bringen, d.h. ihre dekorativen Möglichkeiten zur Wirklichkeit zu erwecken, erhält das Primitive an diesem Prinzip einen positiven Akzent. Es wird zum Prinzip der endgültigen Vollendung eines Strebens nach konkreter Totalität, nach gediegener Inhaltlichkeit, nach einer eigenen Welt der Kunst für den Menschen.

Der Leser sei hier an unsere besondere Analyse der abstrakten Formen der Widerspiegelung erinnert. Wir haben dort gezeigt, dass mit alleiniger Ausnahme der ganz rein geometrischen Ornamentik - alle abstrakten Widerspiegelungsformen bei mimetischer Gestaltung der Wirklichkeit einen bloss annähernden Charakter aufnehmen. Indem solche Formen /Rhythmus, Proportion, Symmetrie etc./ als Ordnungsprinzipien einen real gegenständlichen, einer welthaften Wirklichkeit ~~ers~~ scheinen, ist ihre Anwendbarkeit zugleich eine Erfüllung und eine Selbstauflösung. Je welthafter ein mimetisches Gebilde wird, desto entschiedener muss dieser blosser Annäherungscharakter der abstrakten Formen werden. Das bedeutet jedoch zugleich eine qualitative Wendung im ganzen Inhalt-Form-Verhältnis. Das Geometrische erscheint jetzt bloss als eine äusserste Grenze der mimetischen Konzentration, fast als eine "regulative Idee" im Sinne Kants, indem es zugleich alles und nichts an der realen Gegenständlichkeit bestimmt. Es genügt vielleicht an eines der berühmtesten Beispiele solcher Kompositionsarten, an Leonardos "Die <sup>heilige</sup> Anna selbstdritt"/Louvre / zu erinnern. Wölflin hat die ganze Komposition als ein gleichschenkliches Dreieck umschrieben. Dies ist jedoch nur der Rahmen. Konkret kommt er immer wieder darauf zu sprechen, dass bei Leonardo seien "alle Figuren ... konzentrierend bewegt und die widerstreitenden Richtungen zu geschlossenen Formen zusammengeballt"; er versuche "auf immer kleineren Raum immer mehr Bewegungsinhalte unterzubringen" usw. Es ist wohl keine weitere Darlegung nötig, um die Gegensätzlichkeit der künstlerischen Funktion eines solchen Dreiecks zu einem in der



wirklichen Abstrakten Ornamentik deutlich zu machen. Hier zeigt sich konkret, was früher nur allgemein behauptet werden konnte, dass die abstrakten Ordnungsprinzipien - infolge der Universalität der Arbeit im Leben der Menschen - zu Kategorien der konkreten Gegenständlichkeit umgearbeitet werden müssen.

Wenn hier von dekorativ-ornamentalen Tendenzen im Bild gesprochen wird, so handelt es sich, wie die bisherigen Darlegungen es bereits klar zeigten, keineswegs mehr um reine Geometrie. Ja man kann sagen: je weiter die Malerei sich entwickelt, sich als Kunst ~~mit~~ findet, eine desto grössere Bedeutung erhält der dekorative Zusammenhang der Farben, das letztthinige Fundieren ihrer komplizierten, Gegenständlichkeit und Räumlichkeit bildenden Funktionen /Helldunkel, Schatten, Luftperspektive, Valeur etc./ auf ihre physiologische Harmonie. Diese erscheint je ausgebildeter die Malerei als solche ist, in desto vermittelteren, versteckteren Formen; sie muss aber doch als Basis immer vorhanden sein, sonst wird die Totalität des Zweidimensionalen bunt, charakterlos, verworren etc. Dieses Suprematie des rein Malerischen beschränkt sich freilich nicht auf die Farbengebung allein, sondern durchdringt alle Momente der Komposition; eine Zeichnung in schwarz-weiss kann im rein malerischen Sinn entworfen ~~xxx~~ sein und in farbigen Bildern kann mehr wohl die Zeichnung dominieren und die Farben zum Akzessorischen herabgesetzt werden. /Man denke einerseits an Rembrandt, andererseits an Botticelli /. Mögen jedoch diese Bestimmungen noch so kompliziert, verwickelt, verworren wirkend werden, es entsteht trotzdem jeweils eine zweidimensionale Harmonie des Bildes, sein Geordnet- und Beherrscht sein von ~~xxx~~ dekorativen Prinzipien. Freilich wird dies nicht immer sogleich zur Geltung gelangen. Gerade die Geschichte der neuzeitlichen Malerei zeigt, dass oft neue Richtungen so gut wie ausschliesslich darauf hin begeistert aufgenommen oder leidenschaftlich abgelehnt werden, wie die spezifische Mimesis der Gegenwart, ~~den~~ aus ihr entsprungenen Forderungen des Tages in Bezug auf Gestaltung der dreidimensionalen eigenen Welt ~~aufgefallen~~ ist. Erst nach einer gewissen Zeit, nachdem diese Kämpfe längst abgeschlossen sind, rückt das schmückende, das dekorative Wesen solcher Bilder ins allgemein ästhetische Bewusstsein. Diese und ähnliche Tatsachen, verstärkt durch die subjektivistischen und formalistischen Tendenzen, die der philosophische Idealismus in der spätbürgerlichen Kunstbetrachtung fördert, führen dazu, dass so viele bedeutende Kunstkenner das Dekorativ

waren



in der Malerei mit dem Künstlerischen einfach gleichgesetzt wird; Bernhard Berenson unterscheidet z.B. in der Malerei zwischen Illustration, worunter er jeden "ausserkünstlerischen", gleichwie, ob der äusseren Welt oder dem inneren Geiste angehörigen Inhalt versteht, und zwischen den dekorativen Prinzipien, die er für die allein künstlerischen erklärt. Es bleiben, führt er abschliessend aus, "alle dekorativen Elemente, welche meiner Ansicht nach das Wesentlichste im Kunstwerk sind, über Umwälzungen der Mode und des Geschmacks erhaben." <sup>25)</sup>

• Eine derartige schroffe Trennung des angeblich völlig ausserkünstlerischen Inhalts von der ebenso angeblich allein künstlerischen Form zerreisst die lebendige Einheit des Künstlers. Sie ist in der Kunstbetrachtung des letzten Jahrhunderts sehr verbreitet, auch wenn das Verständnis und die Analyse bei begabten Historikern viel besser ist, als die ihr unterlegten theoretischen Betrachtungen. So will auch Riegl Inhalt und Form einander ausschliessend gegenüberstellen. "Der ikonographische Inhalt ist eben durchaus verschieden von dem künstlerischen; der /auf Erweckung bestimmter Vorstellungen gerichtete/ Zweck, dem der erstere dient, ist ein ~~anderer~~ äusserer, gleich dem Gebrauchszwecke der kunstgewerblichen und architektonischen Werke, während der eigentliche Kunstzweck lediglich darauf gerichtet ist, die Dinge in Umriss und Farbe, in Ebene und Raum derart darzustellen, dass sie das erlösende Wohlgefallen des Beschauers erregen." Riegl unterscheidet sich darin vorteilhaft von vielen anderen Kunsthistorikern, dass er, wenigstens als Problem den Zusammenhang zwischen künstlerischen und ikonographischen Inhalt wahrnimmt: "Denn es kann keinen Zweifel leiden, dass zwischen den Vorstellungen, die der Mensch im Kunstwerk versinnlicht schauen will, und der Haltungsweise, wie er die sinnfälligen Mittel dazu /die Figuren usw./ behandelt sehen will, ein inniger Zusammenhang existiert." Dass die Behandlung des ikonographischen Inhalts sehr oft sich völlig von den ästhetischen Fragen der Gestaltung loslöst, dass auf der anderen Seite ebenso oft im Inhalt nur ein Vorwand erblickt wird, um malerische, dekorative Effekte unabhängig von Raum und Zeit der Geschichte zum Ausdruck zu bringen, ist natürlich eine Tatsache. Auf der bis jetzt erreichten Stufe der Erhellung des Ästhetischen kann auch noch nicht die ausgeführte Dialektik von Inhalt und Form mit ihrem mechanischen Entgegensetzungen völlig



überzeugend, weil konkret, in allen Details entfaltet kontrastiert werden./Auch dies wird eine Aufgabe unseres zweiten Bandes sein/.

Prinzipiell muss jedoch schon hier darauf hingewiesen werden, dass das, was man ikonographischen Inhalt zu nennen pflegt, ein Teil jener formlosen Forderung ist, die das Leben jeweils an die Kunst stellt. Er umfasst bestimmte menschliche Situationen, sie vorbereitenden und aus ihr folgenden Handlungen, bestimmte Charaktere, Schicksale, Beziehungen zwischen Menschen, etc. Indem nun ein solcher Komplex als Mythos, Sage, heiliges oder weltliches Schrifttum die inhaltliche Forderung der künstlerischen Darstellung gegenüber ausmacht, so ist er bei aller inhaltlichen Bestimmtheit, selbst bei einer theologisch tiefsinnigen exakten Formulierung, vom Standpunkt des Künstlers ein Rohstoff, weitgehends chaotischen, formlosen Charakters. Richtung und Geformtheit entsteht erst, wenn der Künstler das von ihm so als Postulat, als sozialer Auftrag Entgegengestellte in einen künstlerisch konkreten Bildinhalt verwandelt, denn die malarische Formgebung kann - sowohl die dekorative, wie die mimetische, wie auch ihre Einheit im Zusammenfallen der dreidimensionalen Kompositionsprinzipien und -elemente mit den zweidimensionalen - nur als besondere Form dieses nunmehr zum Besonderen und nicht mehr bloss ikonographisch allgemeinen Inhalts zur Geltung gelangen. Natürlich muss diese Beziehung in der dialektisch richtigen Proportion verstanden werden. Weder ist die Malerei ein einfaches Verwirklichen des ikonographisch gestellten sozialen Auftrags, noch ist dieser ein simpler Anlass, aus dem die Kunst Beliebiges machen kann. Sein Wesen ist am besten als Spielraum umschrieben: konkret, indem die Wünsche des Alltags irgendwie zusammenfasst, ihnen eine gewisse Gestalt, eine gewisse Richtung etc. verleiht; abstrakt, indem erst die künstlerisch formende Tätigkeit, die in ihm schlummernden, oft widerspruchsvollen Möglichkeiten eindeutig verwirklicht. Riegl selbst gibt ein sehr anschauliches und lehrreiches Beispiel für die hier entstehenden, überaus verwickelten Beziehungen. Er zeigt, dass bestimmte derartige Inhalte zwar im Durchschnitt eine gewisse Konvergenz zu bestimmten Formlösungen besitzen, dass aber dabei keine eindeutige oder gar zwingende Bindung vorliegt, dass also andere Lösungswege im Bereich des Möglichen liegen, ohne die fundamentale Inhaltlichkeit völlig aufzugeben, allerdings zugleich mit beträchtlichen Variationen in ihr. Es handelt sich bei Riegl um die sogenannten Regentenbilder, um ein, in sozial wohlbegründeter Weise



beliebtes Thema der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

Riegl zeigt nun nicht nur theoretisch, sondern an der Hand eines grossen Tatsachenmaterials, dass dieses Thema "naturgemäss" eine auf koordinierte Aufmerksamkeit gerichtete Kompositionsweise fordert und hervorbringt. Er zeigt aber zugleich, wie Rembrandt in seinen "Staalmeesters" an die Stelle der Koordination eine Subordination setzte, da er auch hier den Grundsatz seiner Weltanschauung befolgte, die "in seinen Vorwürfen stets nach dem Kaine eines dramatischen Konflikts begehrte." <sup>27)</sup>

Mit den weiteren Details dieser Frage müssen wir uns hier nicht beschäftigen. Es bleiben bloss zwei Feststellungen wichtig: erstens, dass <sup>d</sup>er "ikonographische" soziale Auftrag einen bestimmten kompositionellen Spielraum für die Künstler darbietet, auch wenn die dabei auftretenden Unterschiede sich nicht immer zu der hier zu Tage tretenden Gegensätzlichkeit zuspitzen; zweitens, dass dabei Prinzipien auftreten, die in ihrer Unmittelbarkeit sowohl die zwei- wie dreidimensionalen Komposition formal zu ordnen berufen sind. /Hier Koordination und Subordination/. Die jedoch, sobald sie in künstlerischer Praxis umgesetzt werden, eine für die Qualität der evokativen Wirkung des Bildes ausschlaggebende inhaltliche Richtung einschlagen /hier: ruhige Zuständigkeit oder innere Dramatik/. Diese zusammenhängende Doppelbestimmung zeigt einerseits die sowohl feste, wie elastische dialektische Wechselwirkung zwischen den inhaltlichen und formellen Momenten des Kunstwerks, andererseits, <sup>wie</sup> die Stellungnahme des Künstlers zu den grossen Fragen seiner Zeit zugleich Ausgangspunkt und krönenden Abschluss der Gestaltung, gerade in Bezug auf die scheinbar rein formelle Frage des letztthin dekorativen Formprinzips im Bilde bedeutet. Rembrandts überwältigende Grösse beruht nicht zuletzt darauf, dass er im aufsteigenden bürgerlichen Holland, wo künstlerisch hochstehende Zeitgenossen wesentlich eine von ihnen bejahte <sup>S</sup>icherheit der bürgerlichen Gesellschaft erlebten, immer wieder auf deren dramatische Widersprüchlichkeit gestossen wird; auch der hier behandelte kompositionelle Gegensatz zwischen Koordination und Subordination hat seine Quelle darin. Beiläufig bemerkt: es wäre ein grosser - schematisch-formalistischer - Fehler, den Kontrast solcher Kompositionsprinzipien mit den hier angedeuteten weltanschaulichen Gegensätzen einfach zu identifizieren. Subordination kann sehr wohl Ruhe und Gleichgewicht ausdrücken, wie in der Madonna von Castelfranco Giorgiones, aber wenn etwa Pieter



Brueghel die Kreuztragung Christi so "koordiniert" gestaltet, dass dieser in der unendlichen Flut der Opfer / der Opfer des Regimes von Alba in Flandern / fast verschwindet, so handelt es sich um eine bis dahin unbekannte, grossartige Steigerung des dramatisch-tragischen Prinzips. Und es ist ohne weiteres klar, dass das hier <sup>Aus</sup>geführte in allen Fällen der Anwendung dekorativ-kompositioneller Prinzipien für das letztthinige formelle Zusammenfassen mimetisch-weltthafter Gebilde gültig bleibt.

Unsere bisherigen Darlegungen haben gezeigt, dass die abstrakten Widerspiegelungsformen, die die weltschaffende Mimesis sich einverleibt, nicht nur im keinem antinomischen Gegensatz zu den mimetisch-realistischen Tendenzen stehen, sondern infolge ihrer fruchtbaren Widersprüchlichkeit gerade diese zu verstärken berufen sind. Diese Feststellung ist für uns nicht neu. Schon bei der Betrachtung des Rhythmus haben wir Schillers Worte darüber ausgeführt, wie dessen bewusst fundierende Anwendung im Wortkunstwerk vor allem dazu dient, die realistische Widerspiegelung der Wirklichkeit auf ein höheres Niveau zu erheben. Eine gewisse scheinbare Paradoxie entsteht nur dort, wo ornamentale Elemente, die auf einer anfänglichen Stufe für sich allein dazu ausreichen, eine grosse, freilich weltlose, aber gerade in dieser Weltlosigkeit innerlich vollendete Kunstart zu schaffen, deren Gültigkeit nicht aufgehört hat, und nicht aufhören wird, zu Bestandteilen einer mimetischen Gestaltung in der Malerei werden. Darum war es notwendig ihre Funktion in der neuen weltschaffenden Malerei ausführlich darzulegen, weil sie ja gerade hier - und mit Ausnahme der Reliefplastik nur hier - solche Funktionen erhielt. Überall sonst ~~sind~~ <sup>sind</sup> die abstrakten Formen von vornherein bloss Momente der Gesamtgestaltung, ohne eine Fähigkeit, selbständig abgeschlossene ästhetische Systeme zu formen; und in den anderen Künsten, wie Literatur oder Musik ist das dekorativ-ornamentale nur im übertragenen, indirekten Sinne wirksam. /Wir werden alsbald sehen, dass hinter einer solchen scheinbar bloss metaphorischen Bedeutung reale ästhetische Probleme verborgen sind, obwohl man diese keineswegs mit den hier behandelten gleichsetzen darf./

Eben deshalb musste die Scheinparadoxie gerade durch Behandlung der Malerei aufgelöst und damit gezeigt werden, dass die ornamental dekorativen Tendenzen in der Malerei ihrem ästhetischen Wesen nach im Dienst der vollendet künstlerischen Gestaltung der



Mimesis stehen. /Dass im Laufe der Geschichte oft Bilder entstehen, in denen das Vorherrschen des dekorativen Prinzips zur Flachheit oder Leere, oder ~~dieses~~ <sup>das</sup> mimetisch zu einer Ungeordnetheit im künstlerischen Sinne führt, ändert nichts an der Gültigkeit dieser Feststellung/. Dieser Dienst besteht im Wesentlichen darin, dass die Abgeschlossenheit und damit vor allem der typische Charakter der Gestalten und Situationen eine sonst nicht erreichbare Steigerung erhält. Wir haben ja soeben darauf hingewiesen, dass die dem Anschein nach abstrakt-formellsten dekorativen Ordnungsprinzipien im Kontext der mimetischen Darstellung einen konkret-inhaltlichen Stimmungswert, eine konkret~~x~~-gehaltvolle evokative Macht erlangen, wodurch rein kompositionell-positionell das in der wahrheitsgetreuen Widerspiegelung richtig Angelegte über seine an sich vorhandene Typik weit hinausgetrieben werden kann. Das dekorativ-ornamentale Arrangement - wiederum erst in dieser unzertrennbaren Einheit mit dem mimetisch Zutreffenden - kann auch dazu dienen, Individualität, Hierarchischen Zusammenhang, Stelle in der dramatischen Szene etc. klarer als sonst möglich zur Anschauung zu bringen. Wölflin hat durchaus recht, wenn er solche Vorzüge von Leonardos "Abendmahl" etwa Ghirlandaio gegenüber hervorhebt. Gerade die mit der Bildfläche parallele Lage des Tisches, die absolute Mittelpunktstellung Christi, die auf jeder Seite in zwei dreier Gruppen placierten Apostel ermöglichen eine solche klassisch klare Typik, einen solchen repräsentativen Dramatismus. Grosse Vorgänger wie Giotto, bei dem die Teilnehmer rund um den Tisch sitzen, bedeutende Nachfolger, wie Tintoretto, wo der Tisch in die Tiefe des Bildhintergrunds weist, können eine vielleicht noch pathetischere Dramatik erreichen, freilich ohne diese Synthese von Einheit und geordnet-individualisierter, klar gegliederter und reicher Typik zu verwirklichen. Dieser letztere Vergleich ist kein Werturteil. Wölflin kann in Ghirlandaio einen nicht gelungenen Anlauf zur Vollendung Leonardos erblicken; Giotto oder Tintoretto streben völlig anderen Wirkungen zu. Der ~~Vergleich~~ Vergleich ist nur insofern lehrreich, als der Zusammenhang zwischen dekorativer Bildordnung und geistigen Stimmungsgehalt noch deutlicher zu Tage tritt. Weiter bringt die hier untersuchte Einheit eine Steigerung der intensiven Unendlichkeit aller Einzelheiten und ~~des~~ <sup>der</sup> ihre Beziehungen umfassenden Ganzen hervor. Schon das Wachsen der Funktionen, deren Träger jedes einzelne Detail~~x~~ ist, treibt in diese Richtung, je~~ne~~ betonter eine solche Komposition ist, desto energischer.

*Wölflin*



III.

Die Voraussetzungen der eigenen Welt der Kunstwerke

Hier kommt es nicht darauf an, den Versuch zu machen, alle diese Relationssysteme aufzuzählen und zu zergliedern. Das bisher Angeführte genügt wohl um die wechselseitige Stärkung des Mimetischen und des Dekorativen in der Malerei als Basis ihres Welterschaffens ins Licht zu stellen. Und ~~da~~ <sup>da</sup> beiden Prinzipien der sinnlich-visuellen Widerspiegelung der Wirklichkeit sind, entsteht aus ihrem vereinten Wirken nicht nur eine Welt überhaupt, sondern eine, deren sämtliche Bestimmungen ~~innerhalb~~ <sup>unmittelbar im</sup> homogenen Medium der reinen Sichtbarkeit verwurzelt sind, die ausserhalb seines Bereichs keine ästhetische Existenz, keine ästhetische Geltung beanspruchen können. Wenn hier der Ausdruck unmittelbar gebraucht wurde, so geschah es in einem doppelten Sinn: es ist erst vom unmittelbaren Ausgangspunkt dieser Mimesis die Rede, die die Widerspiegelung der Wirklichkeit auf das visuell Wahrnehmbare beschränkt, die aus der zu schaffenden Gegenständlichkeit alles ausscheidet, was nur durch andere Sinnesorgane oder durch Begrifflichkeit, schliessen etc. das Bewusstsein affiziert oder von ihm die Wahrnehmungen bearbeiten produziert wird. Der so irreführende Fehler Konrad Fiedlers besteht nicht in der Betonung dieses Moments, als vielmehr darin, dass er hier ein Stehenbleiben dekretiert und dieses Stadium zur Kunst überhaupt verabsolutiert. Denn das, von allen nicht visuellen Momenten gereinigte System der visuellen Widerspiegelungsbilder der Wirklichkeit enthält - ins rein Visuelle transponiert - sämtliche Bestimmungen des physischen und des gesellschaftlichen, des geistigen und des moralischen Lebens der Menschen. Wie die Arbeitsteilung der Sinne etc. schon im Alltagsleben wichtige Vorarbeiten dazu leistet, haben wir seinerzeit dargestellt. Jetzt muss nun das Wiedererscheinen dieser Fülle der Lebensinhalte in unablässbarem Eingebettetsein ins rein Visuelle ~~fest~~ festgestellt werden. Indem das Kunstwerk diese zweite Unmittelbarkeit zustandbringt, kann diese erst in ihm eine wirkliche eigene Welt konstituieren: das Weltumfassende, das Universelle im homogenen Medium der reinen Sichtbarkeit verwirklichen.



Die die ästhetische Formgebung erschaffende fruchtbare Widersprüchlichkeit und die von dieser hervorgebrachte Spannung im Ganzen des Werks und in allen seinen Elementen zeigt sich hier als der aufgehobene Gegensatz von Unendlichkeit /der Bestimmungen/ und Begrenztheit des Ausleberaums für diesen. Die regulative Funktion der dekorativ-ornamentalen Prinzipien in einer weltschaffenden Mimesis besteht - negativ angesehen - in einer ausscheidenden, reduzierenden, zusammendrängenden Tendenz. Diese schlägt jedoch ins Positive um, indem sie die ausschlaggebenden Relevationen des Typischen zu einer augenfälligen dekorativ-ornamentalen Sonderposition erhöht, und die entscheidenden Bewegungsformen des Mimetischen als ein solches geschlossenes System vom dekorativ-ornamentalen Verbindungen<sup>n</sup> auf die Oberfläche bringt. Erst damit erscheint die räumliche Beschränkung des Bildes nicht als Verzicht, sondern als pathetische Erfüllung der intensiven Unendlichkeit in der ästhetischen Gestaltung, als eigene Welt der visuellen Kunst, als Steigerung der wirklichen Welt durch ihre evokativ-mimetische Widerspiegelung.

Erst dadurch vollendet sich die Objektivität des Kunstwerks. /Denn es ist klar, dass die vorangehende Analyse der Malerei nicht nur gegen ihrer spezifischen Probleme vollzogen wurde, sondern um die wesentliche Struktur der weltschaffenden Kunst überhaupt klarzulegen. Die pluralistische Seinsweise der Künste bringt es mit sich, dass ~~solche~~ solche allgemeine Darlegungen konkreter werden können, wenn sie unmittelbar an die besonderen Probleme einer bestimmten Kunst anknüpfen. Mutatis mutandis war aber hier von jeder weltschaffenden Kunst die Rede./ Die strenge Gesetzlichkeit, die das so komplizierte Beziehungs- und Gegenständlichkeitssystem der Kunstwerke durchdringt, macht aus jedem ein Objekt sui generis, das in einer unaufhebbaren Ansichtsein jedem Subjekt gegenübersteht, dessen - ästhetische - Existenz von diesem Subjekt völlig unabhängig in Geltung bleibt. Das ist eine weitere Seite des Kunstwerks als eigener Welt. Jedoch diese seine - ästhetische - Existenz ist restlos anthropomorphen Charakters. Es ist ein Gebilde, geschaffen durch die menschlich-sinnliche /hier: visuelle/ Widerspiegelung der Wirklichkeit, und seine - ästhetische - Existenz beruht ausschliesslich auf seiner Macht der Evokation einer Welt in den aufnehmenden Subjekten. Es ist also eine eigene Welt nicht nur für sich, sondern ist zugleich und untrennbar davon die eigene Welt des Menschen. Alles, was bis jetzt über Anthropomorphismus der Ästhetischen Sphäre gesagt wurde, erreicht



hier seine echte Erfüllung. Das Vordringen der sich vertiefenden Widerspiegelung der Wirklichkeit und ihrer den Gesetzmäßigkeiten der Ästhetik angemessenen Bearbeitung geht nicht in die Richtung einer Entfernung von den Gegebenheiten des menschlichen Lebens, ihre Tendenz auf Objektivität ist also nicht desanthropomorphisierend, wie wir dies für die wissenschaftliche Widerspiegelung feststellen konnten; der Weg zur Objektivität führt hier vielmehr - gerade beim Erreichen des Zieles - in das Subjekt des Menschen zurück. Die eigene Welt der Kunst in diesem Doppelsinn, einerseits als Eigenheit der in sich abgeschlossenen, vom Subjekt unabhängigen Objektivität und andererseits als tiefste Enthüllung dessen, was am Subjekt wirklich wesentlich ist, drückt diese fundamentale, fruchtbare und bewegende Widersprüchlichkeit des Ästhetischen prägnant aus. Der Widerspruch kann aber nur dann Früchte-bringen<sup>d</sup> werden, wenn seine beiden Pole in voller Stärke ausgebildet sind und bleiben und als solche zueinander in ein derartiges unaufhebbares Verhältnis treten. Indem also das menschliche Leben /im weitesten Sinne des Wortes gefasst / zum Objekt und der lebendige, seines Menschseins würdige Mensch zum Subjekt des Ästhetischen wird, drückt die von uns beschriebene Struktur des Kunstwerks diese Einheit in der Form der absoluten Identität des Innern und des Äusseren aus. Auch diese Bestimmung ist unmittelbar angesehen eine formelle, denn das sinnlich-evokative Werden einer jeden Innerlichkeit im homogenen Medium der betreffenden Kunstart bedeutet, dass alles, was am Menschen, an seinen Beziehungen dem Inneren angehört, - ästhetisch - nur so weit existent werden kann, als es in den spezifischen Formen dieser Kunstgattung zu einer sinnlichen, zu einer rein äusseren formellen Wirksamkeit ausgebildet wird. Jedoch, wie wir es schon bis jetzt immer wieder sehen konnten, dieser formelle Zusammenhang ist bloss der unmittelbare Ausdruck einer tieferen Inhaltlichkeit: der grossen Wahrheit des Lebens, dass der Mensch sich selbst nur erkennen kann, indem er die Welt, die ihn umgibt, in der er zu leben und zu wirken hat, so wie sie wirklich ist, zu erkennen imstande ist. Diese Wahrheit des Ästhetischen macht aus der Selbsterkenntnis und Welterkenntnis eine Kreisbewegung: der richtige Drang zum "Erkenne dich selbst!" führt den Menschen in die Welt ein, macht ihn mit seinen Mitmenschen, mit der Gesellschaft, in der sie tätig sind, mit der Natur, dem Aktionsfeld und der Basis einer solchen Aktivität bekannt, und zugleich führt diese Wendung nach aussen, dieses Suchen nach Objektivität, nach Verwirklichung sachlicher Zielsetzungen dem Menschen



mit den tiefsten Schichten seines eigenen Wesens bekannt, mit jenen, zu denen er durch den Versuch einer "reinen" Selbsterforschung nie hätte Zugang finden können. Diese Weisheit, die im Alltagsleben, in der Welterfahrung <sup>und</sup> im Menschenkenntnis, in Ethik und Philosophie immer wieder auftaucht, erscheint als Inhalt jener zweiten Unmittelbarkeit, mit der sie <sup>ich</sup> jedes echte Kunstwerk dem Menschen zuwendet. Bei aller Offenheit eines solchen Unmittelbarwerdens für jeden, der sich ihr hingibt, ist es für die zerstreute Aufmerksamkeit, für das allzunahe und zugleich allzuferne durchschnittliche Zielsetzen des Alltags ein verschleiertes Bild zu Sais. Indessen aber nur in dem Sinn, den wir hier umrissen haben, gilt für sein richtiges Erleben ~~der~~ Vers des Novalis:

~~Einem gelang es, - er hob den Schleier der Göttin zu Sais -~~

Einem gelang es, - er hob den Schleier der Göttin zu Sais -  
Aber was sah er? er sah - Wunder des Wunders, sich selbst.

So erhöht die künstlerische Form den Menschen. Die eigene Welt der Kunst ist weder im subjektiven noch im objektiven Sinn etwas Utopisches, etwas, das über den Menschen und seine Welt transzendierend hinausweisen würde. Sie ist die eigene Welt des Menschen, wie wir gezeigt haben, im subjektiven wie im objektiven Sinne, und zwar so, dass die höchsten konkreten Möglichkeiten von Mensch und Welt in sinnlich unmittelbarer Verwirklichung seiner besten Bestrebungen real und ihm zutiefst eigen vor ihm steht. Auch wenn die Kunst - etwa Poesie oder Musik - scheinbar eine Welt des Sollens dem Menschen gegenüberstellt, nimmt dieses in ihr die Form eines erfüllten Seins auf, und der die zweite Unmittelbarkeit des Werks erlebende Mensch kann mit ihr als mit seiner eigenen Welt in Verkehr treten. Erst im ~~die~~ "Nachher" der Wirkung tritt der Sollenscharakter wieder auf; aber auch hier rücken die grossen Kunstwerke - einerlei ob ihr Gehalt ein Sollen beinhaltet oder nicht - wieder zusammen: auch das idyllischste Lied oder das einfachste Stilleben drückt in einem bestimmten Sinn ein Sollen aus: ein Sollen an den Menschen des Alltags gerichtet, ein Sollen jener Einheit, Ganzheit und Höhe, die im Werk verwirklicht erscheint, als Sollen eines jeden erfüllten Lebens.

Die komplizierte Dialektik, die in solchen Formulierungen evident wird, kann bei richtiger Analyse die <sup>Beziehung</sup> ~~Beziehung~~ des Kunstwerks, der einzig adäquaten Verwirklichungsform des Ästhetischen



duetlicher zu machen. Es zeigt sich nämlich, dass bestimmte Begriffe, die für das Aufdecken des Wesentlichen in einzelnen Sphären der menschlichen Aktivität vollständig unentbehrlich sind - wie Erkenntnis für die Wissenschaft, wie Sollen für die individuelle Moral - in dem Versuch, die entscheidende Eigentümlichkeit des Aesthetischen zu umreißen, eine gedoppelte Rolle spielt: einerseits erweist sich ihre Anwendung auf das Aesthetische, vor allem auf das Kunstwerk als inadäquat. Das Objektivmachen aller Erscheinungen in den Werken der Kunst deckt zwar manche, bis dahin oft unerreichbare Bestimmungen des Seins und des Wesens auch auf, geht also hier, ebenso wie im Erforschen der Bestimmungen des menschlichen Innenlebens parallel mit der Wissenschaft, trotzdem fühlt ein jeder sofort, dass dieses Vermehren, Bereichern, Vertiefen unseres Wissens von der Welt und vom Menschen mit dem Begriff Erkenntnis inadäquat umschrieben ist. Das vom Kunstwerk Gebotene kann zugleich mehr und weniger sein als Erkenntnis. Es ist insofern mehr, als die Kunst oft imstande ist, Tatbestände aufzuwecken, die bis dahin der Erkenntnis unzugänglich waren und sie kann dies sogar in einer Weise tun, dass das Umsätzen in die desanthropomorphisierende Kenntnis noch lange Zeit unmöglich bleibt, ja es kann sich um Erweiterungen unserer Kenntnis der Welt und uns selber handeln, die - aus verschiedenen Gründen - nie eine genaue Umschreibung im Sinne dieses Begriffssystems erfahren werden. Es ist weniger, weil das bei ihr Dargebotene, aus der Perspektive und Methodologie der Wissenschaft gesehen, immer nur den Charakter einer Faktizität haben kann. Der künstlerisch und ästhetisch unbedingt notwendige "Nachweis" ihrer Notwendigkeit kann sich, rein wissenschaftlich angesehen, nie über das Niveau erheben, das Moment der Notwendigkeit im Geradesosein eines Phänomens oder eines Komplexes von Phänomenen unmittelbar evident zu machen. Vom Standpunkt der Erkenntnis im eigentlichen Sinne rücken also Alltagsleben und Kunst eng zusammen, als ein gewaltiges Reservoir von Fragestellungen und Beobachtungen, die für die Entwicklung der Wissenschaft ausserordentlich wichtig sein können, die jedoch ihre wirkliche Vollendung, ihre Erhebung zur objektiven Begrifflichkeit und Gesetzmäßigkeit erst in der Wissenschaft selbst zu erfahren imstande sind. Dass es immer wieder Theorien der Erkenntnis gab und gibt, die gerade diese Art der sinnlich verallgemeinerten Widerspiegelung der Wirklichkeit höher als die "normale" wissenschaftliche Methode stellen - Intuitionstheorien in den irrationalistischen Strömungen - ist nur



ein Beweis mehr für die Richtigkeit unserer Gegenüberstellung.

*V. Kunst* Die Lage wäre sehr einfach, wenn wir aus alledem die Folgerung ziehen könnten: man soll in Bezug auf ~~dies~~ den Terminus Erkenntnis einfach überhaupt nicht gebrauchen. Das wäre jedoch wiederum eine unzulässige Simplifikation. Daraus, dass die Erkenntnis nur in der Wissenschaft ihre ganz angemessene Methode erlangen kann, folgt keineswegs eine notwendige Ablehnung jener ihrer Erscheinungsweisen, die vorbereitend Probleme oder Forderungen aufwerfen, oder die Erkenntnisse - oft wieder mit ihnen experimentierend, ihre Verallgemeinerung in Frage stellend - im Alltagsleben permanent auftauchen und untertauchen. Und wenn hier auch deutliche Grenzen zwischen Adäquat und Inadäquat gezogen werden können, muss doch von einer, letzten Endes, einheitlichen Bewegung zur Erkenntnis gesprochen werden, in welcher freilich die Grenzlinien praktisch oft verschwimmen. Es ist klar, dass die von der Kunst produzierten und propagierten Erkenntnisse in diese Reihe gehören. In dieser Auffassung verschwindet die Sonderstellung der Kunst oder verblasst bis zur Unkenntlichkeit. Auch in der letzten Tatsache darf man nicht nur das Negative sehen; sie bezeugt, wie stark die Kunst, obzwar Ergebnis der durch die Entwicklung der Arbeit errungenen Musse, doch kein Luxusprodukt der Zivilisation ist. Das Leugnen der rein negativen Bewertung solcher sozialen Tatsachen bedeutet freilich lange nicht ihre Anerkennung als einer adäquaten Bewertung der Wirksamkeit der Kunst. /Selbst der Erkenntnisartigen Elemente in ihr/. Denn nur im Hinblick auf die wissenschaftliche Erweiterung und Befestigung der Erkenntnis rücken Kunst und Alltag derartig zusammen. An sich ist ihr Abstand, trotz oder eher infolge der von uns häufig analysierten Wechselbeziehungen, ein gewaltiger, aber selbstverständlich auch hier, ohne zu einer metaphysischen Gegenständlichkeit zu erstarren. Schon der von uns häufig an entscheidenden Stellen gebrauchte Begriff des sozialen Auftrags weist auf diese Zusammenhänge hin, darauf, dass die künstlerische Gestaltung aus dem Alltagsleben herauswächst und - dem ersten Anschein nach - ihre Unmittelbarkeit teilt. In Wirklichkeit ist die von Kunstwerk geschaffene zweite Unmittelbarkeit im entscheidenden Sinne geradezu ihr Gegenteil. Denn ihr Gebundensein an ein jeweiliges homogenes Medium, ihr Konzentrieren der Totalität der Bestimmungen in je eine sinnlich-evokative Erscheinungsweise, die diesem entspringt, bringt als notwendige Voraussetzung des Wirkens auch eine Subjektivität hervor, die über die Schranken des blossen Alltags, wenigstens



intentionell, hinausragt.

Erst von diesem Standpunkt wird das spezifische Wesen der im Kunstwerk widerspiegelten und mimetisch gestalteten Erkenntnis verständlich. Sie ist und bleibt noch viel entschiedener als im Alltagsleben subjektbezogen. Jedoch, was <sup>hier</sup> dort nur spontan und höchstens bei einigen Individuen bewusst geschieht, wird <sup>dort</sup> hier zur Zentralaufgabe, nämlich, dass die Bezogenheit auf das Subjekt im Sinne seiner Höherentwicklung angelegt ist. Über eine Seite dieser Förderung haben wir bereits gesprochen, über die Zusammengehörigkeit von Selbst-~~denken~~,kenntnis und Weltkenntnis. Ein weiterer Zug dieser Intention ist gegen jede schematisierende Routine, gegen jedes Festschreiben gerichtet. Das künstlerische Betrachten der Wirklichkeit, die Voraussetzung für jede echte Mimesis, will jeden Gegenstand, so wie er wirklich ist, so wie er im konkret gegebenen Zusammenhang notwendig erscheint, so wie ihn das homogene Medium gesteigert zur Anschauung bringt, erblicken; d.h. ganz neu, ganz von Anfang an, als ob über diesen Gegenstand noch nie eine Vorstellung, eine Meinung etc. existiert hätte~~existiert~~. /Wie viel Erkenntnis und Wissen dazu gehört, so zu sehen und das Gesehene so zu versinnbildlichen, gehört nicht hierher/. Das ist eine bedeutsame Befreiung von den Schranken des Praktizismus des Alltagslebens, in welchem gerade infolge des unmittelbar praktischen Verhaltens zu den meisten Gegenständen /Menschen und menschliche Beziehungen mitinbegriffen/ diese sehr oft zu abstrakten Vorstellungen verblassen, sogar zu solchen, die nicht aus erster Hand, nicht vom Subjekt überprüft entstanden sind, sondern als praktisch brauchbare Klischees unbesehen von Hand zu Hand gehen. Die wahre Kunst ist als solche ein heilsamer Bruch mit diesen im Alltagsleben, weitgehend unvermeidlichen, Gewohnheiten, die aber dem Menschsein des Menschen doch Abbruch tun können und oft tun.

Die Kunst entdeckt jedoch nicht bloss diese neue Unmittelbarkeit, sondern verfestigt sie auch. Sie wird damit nicht nur zum sehenden, hörenden, empfindenden Organon der Menschheit, - der Menschheit in jedem einzelnen Menschen, sie ist zugleich auch ihr Gedächtnis. Wieder muss an den Kontrast mit dem Alltag gedacht werden: an die unendlich vielen flüchtig und zeitweilig fixierten Gedächtnisbildern, die in ihrer Mehrzahl mehr <sup>mnem</sup> ~~mem~~otechnische Erinnerungszeichen als noch so abstrakte Widerspiegelungen wirklich konkreter Gegenstände sind, an das Invergessenheitgeraten wichtiger Ereignisse, Personen, Situationen, Beziehungen etc., die sehr oft, wenn ihre unmittelbar praktische Bedeutung vorbei ist, total verschwinden und,



selbst wenn gewollt, nicht mehr verlebendigt werden können, an die Belastung des Gedächtnisses mit störend überflüssigen Fakten, etc.etc. Die Kunst leistet hier ein doppeltes: einerseits wird das der Erinnerung Würdige in einer dieser Werthaftigkeit entsprechenden Form künstlerisch festgehalten; ob der einzelne subjektive Akt der Aufnahme zu einem Erinnerungwerden führt, verliert jenen entscheidenden Akzent, den er im Alltagsleben hat, denn er kann ja - dem Prinzip nach - wann immer aufs neue evoziert werden. Wie immer auch sich der so fixierte Gegenstand auf den einzelnen Gedächtnissen entschwinden mag, im Gedächtnis der Menschheit ist er - dem Prinzip nach - permanent festgehalten. Andererseits wird eben das der Erinnerung Würdige in dieses Gedächtnis einverleibt: das, was unseren Begriff vom Menschen von seinen Beziehungen, von der Natur, mit der er verbunden ist, erweitert, bereichert, vertieft. Ständigkeit, d.h. immer neue Reproduzierbarkeit vereinigt sich hier in untrennbarer Weise mit der richtigen Auswahl: das Gedächtnis der Menschheit hält nur das Wichtige fest und belastet sich nicht mit Überflüssigem.

Natürlich ist dieser Tatbestand, sowie seine Folgen keineswegs jedem Menschen in seinem Alltag bewusst. Dennoch hat die Traurigkeit des Vergessens, die Angst vor dem Vergessenwerden eine sehr starke Allgemeinheit. Ihre verbreitetste, unmittelbarste Form ist eine solche Angst, eine objektiv unerfüllbare Sehnsucht, auf die deshalb auch die Kunst keine Antwort zu geben imstande ist. Im und hinter dieser Sehnsucht, befreit von den leeren Versprechungen einzelner Religionen, die auf diese Weise die Länge der Zonengebundenheit des Alltags verewigen, ist eine tiefere verborgen: das Gefühl der Menschheit in den einzelnen Individuen, der Wunsch, dass ihr Angemessene für sie zu retten. Goethe hat dieses Gefühl in seiner konkreten, normal-unmittelbaren Verkörperung, es von hier ins Wesentliche, Objektive, Menschheitliche steigern in der Elegie "Euphrosyne" gestaltet. Er lässt die scheidende, die dem Hades zueilende Euphrosyne folgende Worte an den Dichter richten:

~~Wie sie wollte; nicht führt streng ein gebietender Gott.~~

Lebe wohl! schon zieht mich's dahin in schwankendem Eile.

Einen Wunsch nur vernimm, freundlich gewähre mir ihn:

Lass nicht ungerühmt mich zu den Schatten hinabgehen!

Nur die Muse gewährt einiges Leben dem Tod.

Denn gestaltlos schweben unher in Persephoneia's



Reiche, massenweis', Schatten vom Namen getrennt;  
Wen der Dichter aber gerühmt, der wandelt, gestaltet,  
Einzelnen, gesellet dem Chor aller Heroen sich zu.  
Freudig tret' ich einher, von deinem Liede verkündet,  
Und der Göttin Blick weilet gefällig auf mir.  
Mild empfängt sie mich dann, und nennt mich; es winken  
die hohen  
Göttlichen Frauen mich an, immer die nächsten am Thron.  
Penelopeia redet zu mir, die treueste der Weiber,  
Auch Euadne, gelehnt auf den geliebten Gemahl.

Ver  
Mit echt poetischer Plastik wird hier Namen mit Würdigkeit,  
~~im~~ Gedächtnis der Menschheit weiterzuleben gleichgesetzt, zugleich  
jedoch die entscheidende Rolle der Kunst hervorgehoben; nennen des  
Namens bedeutet hier: Gestalten der wesentlichen Typik. Der Mate-  
rialist Goethe meint, der Mensch, wenn er gestorben ist, "gehört  
den Elementen an". Gleichviel, ob er selbst zuweilen mit dem Ein-  
fall, die bedeutendsten Entelechien würden sich erhalten, ein geist-  
volles Gedankenspiel treibt, gleichviel, dass nicht nur in der zi-  
tierten Elegie, sondern auch im Abschluss der Helenatragödie dieses  
Aufbewahrtseins im Gedächtnis der Menschheit als ein Weiterleben der  
Gestalt im Hades gestaltet, trifft das von uns theoretisch Gefasste  
über die Mission der Kunst als Gedächtnis der Menschheit bei Goethe  
in poetischer Weise ganz klar hervor. Er ist zutiefst überzeugt,  
dass alles Echte und Verwirklichte am Menschlichen, unabhängig davon,  
was es als Begabung und Leistung vorstellt, letzten Endes gleich ist,  
und einer solchen Verewigung durch die Kunst würdig bleibt. Darum  
lässt er am Schluss der Helenasszene, wo die von uns zitierten Worte  
von der Auslösung des Menschen in die Elemente der Natur fallen,  
die ~~Chorführer~~ Chorführerin sagen: "Nicht nur Verdienst, auch Treue  
wahrt uns die Person." Wobei nach den bisherigen Darlegungen klar  
ist, dass der Begriff "Person" nur eine dem Alltagsdenken entsprechen-  
de, aber mythologisiert sinnfällig gemachte Erscheinungsform der Auf-  
bewahrung im ~~it~~ - von der Kunst betreuten - Gedächtnis der Menschheit  
ist; mit der anonymen Treue wird der demokratische Grundgedanke,  
die Unabhängigkeit einer solchen "Verewigung" vom Genie, Leistung etc.  
hervorgehoben.

Die letzten Erörterungen sind bereits mit dem jetzt zu  
behandelnden zweiten Komplex eng verbunden, mit dem Problem des Sol-  
lens in der evokativ-mimetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit und



ihrer adäquaten Wirkung. Die zuletzt behandelten Fragen sind ihrem inhaltlichen Wesen nach ethische. Schon deshalb ist es ohne weiteres klar, dass die Auswahl, ~~den~~ das Gedächtnis der Menschheit trifft, in der Intention auf Würdigkeit dazu - einerlei ob <sup>diese sich</sup> ~~xxxxxxx~~ im Schaffungsprozess der Kunstwerke äussert oder in der Wirkung der fertigen Kunstwerke auf die Menschen - ebenso ein vielfach paradoxes Berührungsgelbiet zwischen Ethik und Ästhetik entstehen lässt, wie früher in Bezug auf das Problem der Erkenntnis zwischen Wissenschaft und Kunst. Bei einer konkreten Behandlung dieser Frage muss vor allem darüber Klarheit herrschen, dass der Sinn des Sollens allgemeiner ist, als seine prägnanteste und populärste Erscheinungsweise in der Ethik. Dieser Aspekt ist für die Ästhetik besonders wichtig. Man denke an die berühmte Stelle in der Poetik von Aristoteles: "...wie auch Sophokles sagte, er dichte die Menschen wie sie sein sollten, Eurypides aber, wie sie seien." Aus dem ersten Anblick scheint hier etwas dem ethischen recht Naheliegendes ausgesprochen zu sein. Wird aber, wie <sup>hier</sup> ~~wir~~ notwendig, dieser Ausspruch im ästhetischen Sinn verallgemeinert, so kann kein Zweifel darüber bestehen, dass die Verfasser von Jago und ~~Rex~~ III. Richard, von Tartuffe und Vautrin in ihrer Gestaltung den Sophokleischen Weg verfolgt haben. /Ob der Ausspruch in Bezug auf Eurypides gerecht ist, gehört nicht hierher./ Das Sollen in dieser Verallgemeinerung ist nicht weiter, als eine Bewegung auf das Typische zu, ohne jede Rücksicht darauf, ob diese ethisch bejahenswert oder verwerflich ist; es ist also auch hier jede Inhaltlichkeit im ethischen Sinne ausgeschaltet. Es ist aber trotzdem nicht formal in jener Richtung, die diesen Begriff die Kantsche Ethik gibt. Freilich wird in dieser das Problem der Inhaltlichkeit umgangen: indem Kant die Geltung der ethischen Postulate auf einen Spezialfall, auf den Gegensatz des rein Ethischen /intelligiblen/ Ich und der gesamten sonstigen "Kreatürlichen" Persönlichkeit des Menschen einengt, kann er der Illusion verfallen, der kategorische Imperativ könne <sup>2</sup> ~~K~~onfliktlos alle moralischen Probleme auch inhaltlich lösen; dass hier ein Illusion Kants vorliegt, hat bereits der junge Hegel klar aufgezeigt.

Wenn wir von einem Entfernen der Inhaltlichkeit ausgehen dem Sollen im Bereich des Ästhetischen sprechen, meinen wir ausschliesslich die der ethischen Postulate. Die Tendenz auf Typik in jeder Kunstgestaltung ist universell, in ihr kommt unmittelbar das Problem von Gut und Böse überhaupt nicht vor; d.h. dieses Sollen richtet sich unmittelbar-ausschliessend auf das Sichtbarmachen aller



Möglichkeiten, die an einem historisch bestimmten Ort, in einer ebenfalls historisch bestimmten Zeit in den Menschen vorhanden sind; und zwar, wie wir gesehen haben, auf ein solches Sichtbarwerden, worin, untrennbar vom historischen hic et nunc, gerade dieses unaufhebbar festhaltend, das zum Ausdruck gelangt, wodurch gerade dieses Phänomen als wesentliches Moment in ~~die~~ Entwicklung der Menschheit eingeht, und als solches durch das Kunstwerk in ihr Gedächtnis einverleibt werden kann. Wir haben bei dieser Bestimmung die blosse Unmittelbarkeit in diesem scheinbaren Amoralismus der Kunst hervorgehoben. Tatsächlich herrscht diese Spannung zwischen Alltagsleben und Kunst in der Gestalt Tartuffes oder Jagos ebenso wie in der von Brutus oder Horatius, in einer Karrikatur Daumiers ebenso wie in den Prophetenbildern der Sixtinischen Kapelle. Bereits diese Beispiele zeigen, dass damit für die Kunst kein ethischer Neutralismus proklamiert wird. Im Gegenteil. Ihre elementare Parteilichkeit, die sich darin äussert, dass jeder Akt einer Mimesis zugleich eine positive oder negative Stellungnahme zum dargestellten Objekt mitenthält, bestätigt sich auch hier; die Beispiele von Molière und Shakespeare, von Daumier und Michelangelo sprechen eine so deutliche Sprache, dass die jeden Kommentar überflüssig macht. Der Mikrokosmische Charakter des Kunstwerks enthält die Intention, auch das gesamte ethische Leben des Menschen, das Böse, ebenso wie das Gute, in einer solchen Widerspiegelung evokativ zu machen, jedoch so, dass darin das Bleibende, das in die Kontinuität der Menschheitsentwicklung Eingehende in der richtigen, dauernden Dynamik und Proportionalität gestaltet werde. Das wenigstens annäherndes Gelingen dieser Intention ist ein wichtiges Moment der Wirkung ~~des~~ bzw. des Veraltens der Kunstwerke. Da aber die Menschheitsentwicklung auch in dieser Hinsicht einen sehr verschlungenen Weg geht, erklärt ~~es~~ <sup>er</sup> zugleich, die oft Jahrtausende währenden Schwankungen des Lebendigbleibens und des Invergessenheitsgeratens von Autoren und Werken.

Wir sehen also in beiden Fällen, sowohl bei der Erkenntnis wie beim Sollen eine merkwürdige Mischung von Sichdecken und Divergenzsein dieser Kategorien in den verschiedenen Sphären. Die scheinbaren Paradoxien, die sich dabei ergeben, lösen sich leicht auf, wenn man bedenkt, dass Wissenschaft, Ethik und Aesthetik einerseits ihrem Prinzip nach universell, auf das ganze Leben der Menschen angelegt sind, andererseits im Laufe der Menschheitsentwicklung, infolge der verschiedenen, aber gleich unentbehrlichen Funktionen, die jede von ihnen in dieser, für diese erfüllt, sich stark differenzieren,



eigenartigen Strukturen, Kategoriensysteme, Verhaltensarten etc. ausbilden musste. In diesem Sinne <sup>muss</sup> ~~und~~ immer wieder daran erinnert werden, dass die Selbständigkeit einer jeden solchen Sphäre eine relative ist. Sie kann zwar ihre Funktion in der Gesamtheit des menschlichen Lebens nur dann richtig erfüllen, wenn sie diese Selbständigkeit bewahrt und ausbildet. Aber ihre bestimmenden Probleme steigen doch aus der breiten Basis des Alltagslebens auf und ihre Ergebnisse münden in dieser. Dieses Grundfaktum darf nie ausser acht gelassen werden, wenn ihre Beziehungen zueinander zu betrachten ist. Dann erst entsteht die Gefahr einer metaphysischen Überspannung der Selbständigkeit solcher Sphären. Wirkliche Paradoxien würden also erst entstehen, was freilich im Laufe der Geschichte des Menschlichen Denkens oft geschehen ist, wenn man entweder ihre notwendige Konvergenz zur Identität übersteigern würde, oder die vorhandenen wichtigen Differenzen, die berechtigten Tendenzen zur autonomen Geltung in eine metaphysische Trennung und absolute Selbständigkeit erstarren liesse. Sobald diese beiden falschen Extreme vermieden sind, lassen sich die, oft komplizierten Beziehungen unschwer konkretisieren und in ihrer Konkretheit ohne Paradoxie erklären. So, wie wir gesehen haben, der angebliche Amoralismus der Kunst; so, wie wir später sehen werden, der Versuch einer unmittelbaren Anwendung ästhetischer Kategorien auf das moralische Leben der Menschen.

Für das uns jetzt beschäftigende Problem der eigenen Welt der Kunstwerke folgt ~~daraus~~ vor allem ein inhaltlicher Universalismus. Das bedeutet keineswegs, dass jedes Werk die Verpflichtung hätte, alle Phänomene seines historischen Standorts zu widerspiegeln. Es handelt sich auch hier um eine Universalität im intensiven Sinne; d.h. um die universalistische Auffassung und ~~Wid~~ergabe jenes konkreten Komplexes, der gerade <sup>zum</sup> ~~in~~ Thema eines bestimmten Werks geworden ist. Auch diese universalistische Tendenz ist je nach Kunstart und Kunstgattung enger oder umfassender, aber die Richtung auf Allseitigkeit in Bezug auf die Möglichkeiten des konkreten Vorwurfs bleibt bei allen diesen qualitativen Unterschieden bestehen. Den Zusammenhang einer solchen formbedingten intensiven Unendlichkeit mit dem Kunstwerk als eigener Welt haben wir bereits gesehen. Daraus, dass dadurch die wichtigsten Erscheinungs- und Wesensformen anderer gleichwertigen Gebiete zum blossen, nach souverän gesetzten eigenen Gesetzen behandelten Stoff werden, entstehen aber keine notwendigen Konflikte. Freilich nur dann, wenn begriffen wird, dass jedes solche Gebiet seine Stoffe aus dem Leben nimmt, wo in dessen unmittelbarer Praxis



*find*  
alle Ergebnisse der differenzierenden, Objektivierungen schaffenden Sphären vereint vorhanden, und in dieser Vereintheit auf diese zurückwirken. Es wird also nicht die Ethik an sich zum Stoff der Aesthetik etc. sondern beide entnehmen ihren Stoff aus dem durch beide befruchteten und beide befruchtenden Alltagsleben.

*Von*  
Die Spannung, die aus der Zusammenfassung aller solcher Bestimmungen ~~zur~~ <sup>zur</sup> eigenen Welt der Kunstwerken entsteht, ist letzten Endes die zwischen Mensch und Menschheit. Sie liegt der objektiven Gestaltung zu Grunde und äussert sich nicht nur im Prozess der zu ihr führt, sondern in ihr selbst. ~~während~~ <sup>wären</sup> die Typen der Kunst einfache Verallgemeinerungen, so würde natürlich diese Spannung fehlen, mit ihr jedoch auch das unendlich kreisende Leben des Werks und seiner Teile. Erst dadurch, dass sowohl das Ganze ~~und~~ jedes Detail in dieser Spannung, von dieser Spannung lebt, dass beide gleichzeitig zur äussersten Einzelheit und zur grössten Verallgemeinerung streben, entsteht die erhöhte und gediegene ~~ELX~~ Lebendigkeit des Typischen. /Wie aus dieser Beschaffenheit der ästhetischen Gebilde die Zentralstelle der Kategorie der Besonderheiten entspringt, und was sie für das ästhetische Prinzip bedeutet, werden wir später in einem eigenen Kapitel darstellen./ Liegt also schon objektiv eine derartige Spannung zwischen Mensch und Menschheit der Struktur des Werks zu Grunde, so äussert sich diese noch offenkundiger in der ästhetischen Wirkung. Dass diese eine Erhöhung, eine Erweiterung und Vertiefung des ganzen Menschen mit sich führt, ist so evident, dass diese Züge, freilich sehr verschieden interpretiert, in fast allen Beschreibungen wiederkehren.

*zur*  
Jedoch häufig in einer Weise, die diesen Charakter verzerrt widerspiegeln. Es kann die so entstehende Wirkung einfach verflacht werden. So in allen Theorien die den evokativen Effekt der mimetischen Widerspiegelung mit "Illusion" oder mit "Einfühlung" umschreiben. Im ersten Fall wird das Verhalten ~~für~~ <sup>für</sup> Kunst auf das Niveau des Alltags herabgeschraubt. Dort, /und mit manchen Aenderungen auch in der wissenschaftlichen Erkenntnis/ kommt es ausschliesslich auf die Realität des Objekts an, auf das genaue Wissen, wie weit ~~die~~ der Vorstellung eines Objekts eine Realität entspricht. Illusion, wie bereits ausgeführt, ist im eigentlichen Sinne eine Täuschung in dieser Hinsicht. Wir wissen aber bereits, dass in der Kunst diese ganze Dualität fehlt: der Rezeptive verhält sich von vorneherein zu einem Widerspiegelungsbild und ist sich - dem Prinzip nach - darüber auch



im Klaren. In einer vermittelteren Weise nivelliert auch die Theorie der Einfühlung das ästhetische Erlebnis auf die Ebene des Alltags herab. <sup>Viert</sup> Einfühlung ist <sup>in</sup> ~~darin~~ ein spontan entstehendes, sehr verbreitetes Verhalten. Angefangen damit, dass viele etwa die Geräusche der Lokomotive gefühlsmässig als Ungeduld empfinden, - hier zeigt sich klar, dass die Einfühlung <sup>ihrem</sup> einem Wesen nach etwas der Analogie im Denken empfindungsmässig Entsprechendes ist, - und darin endend, dass ebenfalls viele den Mitmenschen danach beurteilen, was sie selbst an seiner Stelle in der gegebenen Lage tun würden, zeigt sich die Einfühlung schon im Alltagsdenken als eine unbeholfene und grob vereinfachende Art des Reagierens auf die objektive Wirklichkeit. Schon die entwickeltere Menschenkenntnis des Alltags geht, von Erfahrungen gewitzigt, weit ~~darüber~~ hinaus; sie versucht die Voraussetzungen, Grundsätze, <sup>f</sup>Empfindungsweise, Gewohnheiten etc. des Mitmenschen zu erforschen, um auf einer annähernd sachlichen Basis Urteile über sein Tun und Lassen zu bilden. Es zeigt sich also, dass sobald der Sinn für die Objektivität der Aussenwelt erwacht, die Einfühlung auch in der Praxis des Alltags in den Hintergrund gedrängt wird.

Damit wird ihre Rolle im Alltagsleben nicht bestritten; wir erinnern daran, was wir über die positiven Seiten des Analogisierens ausgeführt haben. Freilich ist die Einfühlung immer auf das Subjekt /und auf seine Empfindungen/bezogen; was in der Analogie keineswegs unbedingt der Fall ist. Die negativen Seiten der Analogie treten also in der Einfühlung viel krasser hervor, als in dieser selbst. Es ist kein Zufall, dass diese Kategorie in der Aesthetik erst dann - freilich vorübergehend - eine zentrale Stelle einnimmt, <sup>8</sup>wann in der bürgerlichen Philosophie der subjektive Idealismus den objektiven Verdrängt, <sup>8</sup>wann in der theoretischen Begründung der künstlerischen Praxis subjektivistische Tendenzen die Oberhand erhalten. /Theorien des Impressionismus, teilweise auch schon des Naturalismus am Ende des 19. Jahrhunderts./ Durch <sup>ihm</sup>allem wird in der ästhetischen Anwendung nicht nur die subjektivistische Wesensart der Einfühlung entscheidend, sondern auch das Herunterziehen der Kunst selbst und <sup>ihren</sup>dieses <sup>am</sup>Erlebnis auf das Niveau des Alltags. Dass dies vielfach im berechtigter Opposition gegen einen lebensfremd gewordenen Akademismus geschah, dass die Reaktion auf die Einfühlung in noch subjektivistischeren, reaktionäreren Formen erfolgte, darf dieses Urteil nicht abschwächen.



Noch gefährlicher und irreführender ist die fast gleichzeitig mit der Einfühlung auftretende Theorie Nietzsches vom Dyonisischen Rausch als Grundlage der echten Beziehung des Menschen zur Kunst. Wie wir dies in der ästhetischen Theorie und in der künstlerischen Praxis der imperialistischen Periode oft beobachten konnten, löst die seelenlose, abstufende Monotonie des Alltagslebens, die die Seele verdinglichende und vertrocknende Gewöhnung daran als Gegenbewegung, die jedoch diesen objektiven Rahmen nicht sprengt, das Bedürfnis nach reizartigen Umständen <sup>aus</sup> entstehen. Nietzsches Theorie vom Dyonisischen Rausch stellt dieses an sich verzweifelte und zutiefst unfruchtbare Verlangen in den Mittelpunkt der Ästhetik. Die ethnographische Tatsache, an die er anknüpft, haben wir bereits im Anschluss an die Beschreibungen <sup>Rohdes</sup> ~~Knax~~ kennengelernt und gewürdigt. Auch hier kommt es nicht darauf an, sich mit der ganzen Theorie auseinanderzusetzen. Wichtig nur zu sehen, dass für diese Auffassung der - Dyonisische, wie wir es durch Rohde erfahren haben, der schamanenhafte, der derwischistische - Rausch, die künstlerische Objektivität, die Mimesis verdrängt. Nietzsche sagt: „Die Verzauberung /d.h. der Rausch, G.L./ ist die Voraussetzung aller dramatischen Kunst.“ Darum ist für ihn der Chor nicht nur, wie historisch richtig ursprünglicher als das Drama, sondern „wichtiger als die eigentliche 'Aktion'“, die von Nietzsche in ironische <sup>weisen</sup> Anführungsweisen gesetzt wird; trotz aller „Appollinischen“ Vorbehalte wird das eigentlich Dramatische zum ~~xxx~~ blossen Scheindegradiert. Dionisos, der Träger, der Exponent, der Auslöser des Rausches ist der eigentliche Held eines jeden griechischen Dramas, so „dass alle berühmten Figuren der griechischen Bühne, Prometheus, Oedipus usw. nur Masken jenes ursprünglichen Helden, Dionisos sind.“ „Die Philosophie der wilden und nackten Natur schaut die vorübertanzenden Mythen der Homerischen Welt mit der unverhüllten Miene ~~an~~ der Wahrheit an: die erbleichen, sie zittern vor dem blitzartigen Auge dieser Göttin - bis sie die mächtige Faust des dyonisischen Künstlers in den Dienst der neuen Gottheit zwingt.“<sup>4)</sup>

Dass Nietzsche alsbald aus der Schopenhauer-Wagnerschen Form des Rausches erwacht ist, dass er später seine Wagnersche Form, das Urbild seines Jugendwerks für leer und überspannt, für schädlich, ja für komisch hielt, soll hier nicht als argumentum ad hominem figurieren, sondern nur als Charakteristik seiner ganzen Rauschtheorie. Sie ist, so könnte man sagen, die dritte ~~Farbe~~ <sup>These</sup> des Schamanismus.



Auf die erste, die naturwüchsig-primitive folgte die des religiösen Gegenschlags gegen Fortschrittstendenzen, um schliesslich zur Komplementärererscheinung der Öde und Langeweile des Alltags im imperialistischen Kapitalismus herabzusinken, zur verzweifeltten Flucht aus dieser trostlosen Wüste. Dieser Rausch ist nur ein verzweifelter Umsichschlagen von Menschen, die keine Richtung und keinen Inhalt in ihrem Leben finden können. Die "Transzendenz", die sie in ihm zu erfassen meinen, ist das Nichts ihrer eigenen zerstörten und verstümmelten Persönlichkeit, die Leere ihrer Beziehungen zur Welt. Wenn sie deren Aufnahme, mittels der Wissenschaft oder der Mimesis mit erheucheltem Stolz ablehnen, so bilden sie sich bloss ein, ihre Impotenz vor sich selbst zu verbergen, der Absturz aus den Rausch in den noch entleert erscheinenden Alltag gibt dieser doch das ihr zukommende Recht. Waren die Rauschmittel in der magischen Ekstase Instrumente einer subjektiv erlangten Erfüllung, so ist der literatenhaft-metaphorische Rausch der Modernen wirklich bloss ein missratenes Gegenstück zum ordinären Schnapsrausch des Spiessbürgers. Ob Hitler ein ganzes Volk zeitweilig in keinen solchen Rausch versetzt, oder Aldous Huxley sich aus der Apotheke eine bestimmte Droge holt, um mit der Transzendenz eine unmittelbare Beziehung zu erkaufen - überall ist eine solche Scheinerhebung über den Alltag sichtbar: die spiessersich-öfene Einfühlung bleibt einfach auf dessen Niveau stehen, die neuen Schamane kehren erst in ihrem Katzenjammer in diese ihre Heimat zurück.

Die ästhetische Spannung hat weder mit dem flachen, noch mit dem "tiefen" Philistertum etwas zu schaffen. Sie entspringt, objektiv, im Kunstwerk aus dem gestalteten Verhältnis zwischen Mensch und Menschheit, aus dem Emporwachsen der Gestalten und Gegenstände zu wesentlichen Momenten ihres Gegenwartgewordenseins; subjektiv im Erlebnis der Rezeptivität aus jenem tiefen Bedürfnis nach der Dauer des Wesentlichen, das wir bereits beschrieben haben. Dass dieses sich fast immer noch mit einem falschen Bewusstsein äussert, dass es sich in den meisten Fällen rein inhaltlich / Gestalten als Vorbilder, Lieblinge, etc./, seltener rein formell, als Freude an der vollendet gelungenen Erscheinung zum Ausdruck kommt, ändert an dieser fundamentalen Tatsache nichts. Wer Augen und Ohren, wer einen lebendigen Sinn für wirklich vorhandene echte Zusammenhänge von Mensch und Welt hat, für den besitzt dieses Zugeordnetsein alles Besten, was im Leben wirksam ist, an die Realität der Mensch-



heit eine sichere Evidenz.

Wir sagten Realität, denn nachdem die Menschheit am Horizont der Menschen bewusst erschienen ist, nahm sie lange Zeit und häufig die Form eines blossen Ideals, eines Postulats auf. Es ist die grosse Errungenschaft unserer Zeit, dass das Menschheitsschicksal als Realität immer stärker ins Bewusstsein der Menschen tritt, dass die Menschen sich in der Gegenwart als Teile der Menschheit zu erleben lernen, dass ihnen die Vergangenheit als der von ihr zurückgelegter Weg immer klarer vor Augen tritt. Insofern beginnen sich die Nebel des falschen Bewusstseins zu zersetzen, die dem Menschen nicht gestattet haben, ihre eigene, an sich selbst vollzogene Verallgemeinerung anders als bloss in der Mitgliedschaft von Stamm, höchstens Nation denkend und gefühlsmässig zu erfassen. Natürlich hören damit solche engere Bindungen nicht auf, zu sein und zu wirken, ja sie werden oft noch intensiver, wie ja das Entstehen des nationalen Bewusstseins, die zu Familie und Klasse nicht aufgehoben, eher intensiviert hat. Es ist aber rückblickend klar, dass lange vor dem Bewusstwerden der Zugehörigkeit des Menschen zur Menschheit, in den Gedanken und Gefühlen der Besten diese mitgemeint und vor allem in der Kunst mitgestaltet wurde. Und die Tatsache, dass gerade in der Zeit, die diese gewaltige Erweiterung des Lebenshorizont ermöglicht, der Widerstand dagegen am stärksten ist, dass das Leugnen des Fortschritts, die Proklamierung der ontologischen Einsamkeit des Individuums, der Sinnlosigkeit des Geschichtsverlaufs, die Aufblähung des nationalen Gefühls bis zur Negation der Menschheit, die Verzerrung des Menschheitsbegriffs zur Negation der Vaterländer etc.etc. gerade jetzt den Gipfelpunkt erreicht, darf ebenfalls nicht überraschen. Der so entstehende heftige Kampf sowohl in der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie im geistigen Leben ist ein Zeichen dafür, dass der historische Augenblick einer grossen Wende eingetreten ist.

Es handelt sich um eine Erweiterung und Vertiefung, um ein Konkreterwerden der Persönlichkeit, wenn diese ihr Teilhaben am Leben der Menschheit als ein organisches Moment ihrer selbst zu erleben und bewusst zu fühlen imstande ist. Die Dialektik der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung macht das Subjekt des Menschen immer individueller, unmittelbar angesehen immer auf sich selbst gestellter. Indem es sich aus engen und angeborenen, unmittelbaren Bindungen auf diese Weise herauslöst, wächst es simultan in breitere, höhergeartete hinein, widerspiegelt in seinem Gedanken- und Gefühlsleben



wenn auch nicht immer mit adäquatem Bewusstsein, die neu entstandene geschichtliche Lage, seine neue Position <sup>zu</sup> ihr. Auch dieser Weg ist objektiv wie subjektiv sehr ungleichmässig und widerspruchsvoll und ~~das~~ das Moment der wachsenden Autonomie der Persönlichkeit hat dabei ein ebenso entscheidendes Gewicht, wie die extensiv-intensiv Zunahme ihrer höheren gesellschaftlichen Bildungen /Klasse, Nation /. Bei aller notwendigen Widersprüchlichkeit dieses Verhältnisses handelt es sich doch um eine Einheit letzten Endes, nicht nur von Seite der wachsenden sozialen Synthese, sondern zugleich auch von der Seite der menschlichen Persönlichkeit. Marx sagt: "...und als dann die Befreiung jedes einzelnen Individuums in demselben Masse durchgesetzt wird, in dem die Geschichte sich vollständig in Weltgeschichte verwandelt." Für uns ist an dieser Feststellung die Dialektik des inneren Reichtums der Persönlichkeit und des Reichtums ihrer wirklichen gesellschaftlichen Beziehungen das Wichtigste. Sie bestätigt das von uns früher allgemein Dargelegte: der Weg zur wirklichen Ausbildung und Selbsterkenntnis des Menschen geht über seine Eroberung der Aussenwelt. Er muss diese, sei sie eine gesellschaftlich-menschliche oder eine durch die vermittelte naturhafte ~~sich~~ gedanklich und gefühlsmässig erobern, in seine eigene Welt verwandeln. Nur so kann er sich als Persönlichkeit erweitern und vertiefen. Die von Marx erwähnten Beziehungen existieren an sich, unabhängig von seinem Bewusstsein. Ihre Verwandlung in ein Füruns hebt ihre Objektivität nicht auf. Dieser Prozess jedoch, der sich hier abspielt, kann vom Standpunkt der Persönlichkeit sehr verschieden ausfallen. Die geänderten Beziehungen müssen natürlich irgendwie zur Kenntnis genommen werden, können aber weiter - wenigstens zeitweilig - in starrer Ausschliesslichkeit dem menschlichen Innenleben gegenüberstehen oder sie werden auch subjektiv so intensiv bearbeitet, dass der neuen Beziehung der Aussenwelt eine neue oder wenigstens angemessen erneuerte Eigenschaft in der Innerlichkeit des Menschen zu entsprechen beginnt. Im Laufe solcher Anpassungsprozesse verwandelt sich die Bereicherung der Aussenwelt auch in eine solche der Persönlichkeit.

*Vergleichen* Hier ist das äusserste Extrem in der Entwicklung von Tierwelt und Menschenwelt. Die Dialektik der Anpassung an neue Verhältnisse und die Vererbung der so entstandenen neuen Reaktionsweise auf die Aussenwelt regelt objektiv die Entwicklung der Tierarten. Dass im Leben der Menschen im steigenden Masse die innere Dialektik ihrer Zusammenarbeit /die Entwicklung der Produktivkräfte/ den Veränderungen



Inhalt und Richtung gibt, ist schon objektiv ein qualitativer Unterschied. Dass dabei die Struktur jener Gesellschaft, die <sup>im</sup> Stoffwechsel mit der Natur tritt, sich differenziert, höhere Formen aufnimmt und deshalb ~~xx~~ diesen Stoffwechsel extensiv wie intensiv wachsen lässt, ist eine weitere Steigerung der objektiven Seite dieses Unterschiedes. Die von uns geschilderte subjektive Umwandlung vollendet die spezifisch humane Seite dieses Entwicklungsprinzips. Eben die Tatsache, dass die für den Menschen entscheidenden höheren Gemeinschaftsformen /Klasse, Nation, Menschheit/ nicht aus der ~~xx~~ - menschlich angesehen - Aussenwelt entstammen, sondern wenn auch unbewusst geschaffene eigene Hervorbringungen der Menschen sind, zeigt diesen Gegensatz der tierischen und menschlichen Entwicklung am klarsten. Darum kann nicht energisch genug betont werden, dass das Aufsteigen des Bewusstseins von der Zugerhörigkeit des Individuums zur Menschengattung die gesellschaftlichen Bindungen zur Klasse, zur Nation nicht aufhebt, sondern ihnen einen reicheren Inhalt, ein tieferes Pathos verleiht. Das Bewusstsein des Proletariats von seiner Mission, die Ausbeutung und Unterdrückung im Weltmasstab aufzuheben und damit erst die Realität der Menschheit zu erschaffen, ist die deutlichste Erscheinungsform dieser Lage.

In diesem Prozess spielt die Kunst eine bedeutende, selten nach ihrem vollen Gewicht anerkannte Rolle. Wir konnten bereits feststellen: die dialektische Tendenz auf Identität von Aeusserlichkeit und Innerlichkeit ist ein entscheidendes Moment einer jeden künstlerischen Formgebung. Unmittelbar ist ihre Quelle die evokative Wirkung der Kunstwerke. Die neue Unmittelbarkeit, zu der sich das Werk konstituiert, kann nur dann effektiv werden, wenn das Innerlichste eine sofort apperzipierbare, seinem tiefsten Wesen adäquate, sinnlich-äusserliche Erscheinungsform erhält, und wenn andererseits nichts Aeusserliches in der Welt der Werke vorkommen kann, dem nicht etwas in der menschlichen Innerlichkeit unmittelbar korrespondieren würde. Eine solche Art der Formgebung, entstanden aus magischen, mimetisch-evokativen Bedürfnissen, muss, wenn sie in entwickelteren Formationen erhalten bleiben soll, sich mit den neuen Inhalten, die diese Evokationen hervorbringen, erfüllen, muss sich diesen Inhalten gemäss ständig erweitern, verbreitern, vertiefen und verfeinern, ja es müssen, wenn die neuen Bedürfnisse nach Evokation einen radikal anderen Gehalt fordern, auf derselben Grundlage radikal neue Formungssysteme der Evokation entstehen. Wir haben ebenfalls gesehen, dass eine der wichtigsten formellen Konstanten solcher bewusst abgerundeten intensiven Zusammenhangsgestaltungen das Aufdisputzetreiben

Klassen



der entscheidenden Bestimmungen der ~~jux~~ jeweils ausschlaggebenden Gegeständlichkeit ist; das, was wir mit ästhetischer Typik zu bezeichnen pflegen. Diese Tendenz auf das Typische entsteht spontan, ohne irgendeine ästhetische Bewusstheit, noch im Schosse der magischen Mimesis. Da jedoch die Gestaltungsbedingungen einer evokativen Typik sowohl in Bezug auf Inhalt, wie auf Form ausserordentlich empfindlich sind, haben sie unbegrenzte Entwicklungsmöglichkeiten auch unter völlig veränderten gesellschaftlichen Voraussetzungen. Der ästhetische Grund dieser Empfindlichkeit entspringt daraus, dass jede solche typische Gestaltung - und sei sie bloss ein Kriegstanz der magischen Periode - die unzertrennbare Einheit von sinnlicher Unmittelbarkeit und Einzelheit mit weitgehender Verallgemeinerung zustandebringt. Dass ~~jene~~ <sup>hier</sup> bei grundlegender Veränderung und Verwicklung der Lebensumstände, der aus ihnen entstammenden Bedürfnisse sich radikal ändern, ist selbstverständlich, ist zumeist ein weitgehend spontaner Prozess, weshalb auch diese Seite keiner eingehenden Analyse bedarf.

Anders ist es um diese Art der Verallgemeinerung bestellt. Einerseits muss sie auf die Dauerhaft<sup>en</sup>, nicht momentanen, nicht an die blossen Einzelfälle gebundenen Züge der dargestellten Gegenstände orientiert sein, andererseits darf sie die unmittelbare Einheit mit den Einzelnen nie kündigen. Vom Standpunkt des jetzt behandelten Problems folgt auf einer solchen Einheit der Gegensätze, dass bei der Darstellung von Menschenleben, von ihren Konflikten etc. diejenigen Gestalten den Prinzipien der Typenbildung am meisten Entsprechen, also den günstigsten Stoff für die künstlerische Praxis darbieten, bei denen, im oben angeführten Sinne von Marx, die entstehenden oder entstandenen Beziehungen bereits auch als Charaktereigenschaften erscheinen. Schon die griechische Tragödie hat ein hohes Bewusstsein dieser ästhetischen Lage besessen. Wie bewusst erhält z.B. Antigone bei Sophokles Ismene als Kontrastgestalt, worin noch deutlicher als durch bloss direkte Darstellung erhellt wird, dass jene die neuen, konfliktvollen Beziehungen ihrer Gegenwart bereits als Charakterzug, als Teil ihrer eigenen Innerlichkeit besitzt, während dieselben Beziehungen bei dieser rein als Aeussere, als der Persönlichkeit Fremdes gegenüberstehen. Im Oedipus erhält diese Gestaltungsweise, gerade infolge der Typenparadoxie des Schicksals, einen nie übertröffenen Gipfelpunkt. Diese Beispiele, diese Tendenzen - mutatis mutandis bei allen späteren grossen Künstlern sich wider<sup>e</sup>holend - zeigen



einen wesentlichen, inhaltlichen Zug im Welttschaffen der Kunstwerke: was in der Durchschnittlichkeit des Alltagslebens als bloss äusseres Faktum, als Faktum brutum vor den Menschen steht, erscheint hier in seiner tiefsten Notwendigkeit; nicht nur die objektiven, gesellschaftlich-geschichtliche Notwendigkeit wird aufgedeckt, dass vermag die Wissenschaft oft noch besser zu bewerkstelligen, sondern gerade die *Berührung* dieser Notwendigkeit zum Menschen selbst, zu dessen eigener Entwicklung, eigenem inneren Reichtum, zu seiner eigenen Grösse. So wird die Notwendigkeit, ohne etwas von ihrem objektiven Charakter zu verlieren, zu einer inneren: die tiefste Wahrheit des Lebens, dass die umgebende Welt, die aus ihr stammenden Konflikte und Geschehnisse für den Menschen keine rohen und äusserlichen Zufall repräsentieren, sondern dass die Gesamtheit dieser Phänomene erst die echten und wichtigsten inneren Möglichkeiten des Menschen zur Entfaltung bringt, und ihn, wenn auch zuweilen in tragischer Weise, zu dem Macht, was er eigentlich - zugleich als Produkt einer weltgeschichtlichen Entwicklung - im innersten ist.

Ein so gestaltetes Leben stellt die Kunst dem Menschen des Alltags gegenüber. Die Nichtidentität der von ihr geschaffenen Welt mit der durchschnittlichen eines jeden *menschen* bringt die von uns früher erwähnte Spannung hervor. Diese kann jedoch nur darin entstehen, *fruchtbar* fruchtbar und fördernd werden, weil beide ihrer Momente unablässbare Bestandteile eines jeden menschlichen Lebens sind, weil die äusserste Polarisierung beider doch innerhalb der menschlichen Lebensimmanenz bleibt, weil die gewaltigste Erhöhung bloss irgendwie vorhandene Möglichkeiten zur Wirklichkeit erweckt. Solchen Gipfeln des Lebens gegenüber - die die Kunst natürlich nur darum überhaupt gestalten kann, weil die Elemente und Tendenzen der realen menschlichen Existenz sind - gilt die faustische Sehnsucht vom "verweile doch..." . Diese Momente sind die dem glühenden Wunsch nach Dauer und Wiederkehr wachrufen. Und diese sind zugleich die Verknüpfungspunkte zwischen Mensch und Menschheit, sei es in der künstlerischen Objektivation, sei es in der Faktizität des gelebten Lebens selbst. Objektiv sind alle wesentlichen Schritte in der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung aus Zusammenarbeit, aus Kampf und Leiden der Menschen entstanden. Objektiv bildet ihr Ganzes von den Ursprüngen bis heute und über das Heute hinaus in die Zukunft eine grosse, von Gesetzen beherrschte Kontinuität. Diese kann und soll durch die Wissenschaft aufgedeckt werden. In dieser Kontinuität hat sich die Menschheit



in dem die Menschen zugleich als Objekte und Subjekte dieses Ganges figurieren, als solche herausgebildet. In diese Kontinuität wird jeder Mensch hineingeboren, in ihr spielt sich sein Leben ab, gleichviel, ob er dessen bewusst wird oder nicht, ob sein Bewusstsein darüber ein richtiges oder falsches ist, ob er die in ihr ihm ~~zugehörige~~ zugemessene Lebensstrecke als eigen oder fremd empfindet.

Auch Form und Inhalt der Kunst, ihre Gestaltung und Wirkung gehören dieser Kontinuität an. Die besondere Mission der Kunst in dieser Kontinuität ist die von uns oben beschriebene: sie vermag jene Momente / Menschen und Schicksale, auslösende Ursachen und Anlässe sowie Gefühlsreaktionen auf sie etc. etc./, die in ihrer individuellen Einzelheit diese unlösbare Verknüpfung mit dem Allgemeinen und Dauernden verkörpern; in denen es unmittelbar evident wird, dass der Mensch in diesem ~~Kontext~~ Kontext seine eigene, von ihm, d.h. von der Menschheit, deren Teil er ist, mitproduzierte Welt nicht nur erkennt, sondern sie als seine eigene erlebt, für die ganze Menschheit als Momente ihrer Entwicklung, als Momente des Menschwerdens des Menschen festzuhalten. Als Wesentliches, nunmehr Unverlierbares in dieser Kontinuität fixiert sein: das ist das Dauerhafte an den Kunstwerken, ihre ~~dauer~~ <sup>9</sup> dauerhafte Wirkung; das ist der eigentliche ~~Sinn~~ <sup>1</sup> Sinn dessen, dass die Kunstwerke die eigene Welt der Menschen gestalten.

Die Spannung, die die künstlerische Mimesis ins Leben bringt, führt also nicht aus der menschlichen Welt hinaus in irgendeine transzendente Wirklichkeit, wie dies die unmittelbare Absicht der Magie war, wie es die Religion später immer wieder der Kunst aufzuzwingen versuchte; sie beginnt und endet im Menschen selbst. Freilich so, dass die dadurch statuierte humane Immanenz, den Menschen keineswegs unverändert lässt, sondern ihn in intensiver Hinsicht weit über sein gewöhnliches Durchschnittsniveau erhöht. Diese Spannung hat aber auch ein extensives Moment: die unmittelbare Spannungsvolle Koinkidenz von Mensch und Menschheit im Werk und im ästhetischen Erlebnis verleiht nicht nur der Gegenwart eine Dauer, sie verwandelt auch das Wesentliche am Vergangenen der Menschheitsentwicklung in eine aktuell erlebbare Hier und Jetzt. Auch diese Seite der Kunst tritt relativ früh auf. Die Stoffbehandlung der griechischen Tragödie ist bereits ein solches Vergegenwärtigen der in Mythenform überlieferten und stets erneuerten, als zum eigenen Leben gehörig erfassten weit abliegenden Vergangenheit. Die Ausdehnung des Begriffs des Menschen, die die Geschichte objektiv und subjektiv, die Kunst mit einem Akzent



auf das Subjektive vollzieht, ist zugleich eine steigende Historisierung des menschlichen Bewusstseins, der Bewusstheit des Menschen über sich selbst, als historische Produzenten seiner selbst. Die Wissenschaft deckt den objektiven Verlauf dieses Prozesses auf und macht ihn dadurch zum Besitz des Bewusstseins. Indem die Werke und ihre ästhetische Wirkung eine räumlich und zeitlich immer ausgedehntere Vergangenheit - ohne ihren Charakter als Vergangenes aufheben zu wollen - in erlebte Gegenwart verwandeln, erwecken und entwickeln sie im Menschen das Selbstbewusstsein der Menschheit, das zugleich seine Bewusstheit darüber ist: in einer Welt zu leben, die seine eigene ist, die er selbst, als Teil der Menschheit, geschaffen hat und zu schaffen nicht aufhören wird. Die ästhetische Evokation der Vergangenheit ist also das Erlebnis dieser Kontinuität, nicht das von irgendeinem überzeitlichen angeblichen "allgemein Menschlichen". Die Spannung, dass wir der zeitlich-historischen Entfernung bewusst bleiben und doch in längst verschwundenen Schicksalen, Menschen, etc. uns ein nostra causa agitur unmittelbar entgegentritt, bezeichnet diese zeitlich-historische Seite des Ästhetischen als Selbstbewusstsein der Menschheit: es ist, wie ~~xxx~~ wir darauf schon früher hingewiesen haben, zugleich ihr Gedächtnis. Während aber dieses im Alltagsleben die verschiedensten Funktionen ausübt, unter anderem das blosse Registrieren und Bereithalten von Tatsachen, die für den betreffenden Menschen eventuell praktisch wichtig werden können, ist hier ausschliesslich seine zentral aktualisierende Funktion wirksam: jene, die das Gedächtnis mit dem Gewissen teilt. Diese Konvergenz offenbart einen tiefen Zusammenhang zwischen Ästhetik und Ethik, die Tatsache, dass keine wirklich tiefgehende ästhetische Evolution, ohne intime Bezugnahme auf moralische Probleme und Gefühle möglich ist; nur bleiben diese Gefühle im Bereich des Ästhetischen kontemplativ /sie können sich erst im Nachher des ästhetischen Erlebnisses in ethische Praxis umsetzen /, weshalb auch die Probleme Probleme bleiben, "bloss" den menschlichen Horizont erweitern, sonst unbekannt bleibende Voraussetzungen und Folgen aufdecken, ohne sich unmittelbar in Praxis umzusetzen.

Mit alledem ist die Universalität der eigenen Welt der Kunst noch längst nicht adäquat umschrieben. Gerade diese Universalität macht ihr Gebiet zu einer intensiven Unendlichkeit, zu etwas - mit fremden Mitteln - Unerschöpfliche. Es soll hier nur, diese Betrachtungen abschliessend, hervorgehoben werden, dass die beiden Seiten



der eigenen Welt der Kunstwerke: das Leben analysierte universal-humanistische Prinzip und das des früher untersuchten homogenen Mediums gerade in dieser Hinsicht aufeinander basieren, einander steigend und fördernd beschaffen sind. Jene Steigerung und Differenzierung der Ausnahme- und Ausdrucksfähigkeit, die wir im Alltagsleben durch die Arbeitsteilung der Dinge etc. feststellen konnten, hat in Bezug auf das intensivste Erfassen eines Phänomens in einem intensiv-unendlichen Zusammenhang doch deutlich bestimmte Grenzen. Nicht nur wegen der unmittelbar-praktischen Orientiertheit des Alltagslebens, sondern auch deshalb, weil die Rezeptivitätsfläche des ganzen Menschen, solange er als solcher mit der ganzen objektiven Wirklichkeit konfrontiert ist, zugleich Zerstreuungen der Aufmerksamkeit und mit ihr der Aufnahmefähigkeit in sich trägt. Erst das homogene Medium produziert, schöpferisch wie rezeptiv, eine derartige Konzentration, dass alle im jeweiligen konkreten Phänomen schlummernden objektiven Möglichkeiten und Bestimmungen in sinnfälliger Weise aktuell zu werden vermögen. Auch hier ist es der ganze Mensch, den eine solche eigene Welt im homogenen Medium erschafft ~~und~~ oder aufnimmt. Er ist aber durch die Nichtexistenz des homogenen Mediums - im Sinne der unmittelbaren Praxis - einerseits zum kontemplativen Verhalten gezwungen, und andererseits entsteht infolge der Verängerung der Widerspiegelung der Welt, der Mimesis auf ein einziges Organ / Visualität etc. / jene Konzentration alles Interesses, die zur Aufnahme einer intensiven Unendlichkeit, zu ihrem Nachschaffen, zu ihren angemessenen Geniessen fähig macht. *jene Verwandelung der ganzen Menschen des Alltags in der Kunstwerk*

Wir sagten: unsere reichlich lang gewordene Umschreibung ist keineswegs erschöpfend. Darum gestatte uns der Leser als Abschluss die Beschreibung dieses Phänomens mit Mitteln der Kunst hierher zu setzen. Keats<sup>es</sup> beschreibt in seiner berühmten Ode an eine griechische Urne. Die für das ästhetische Prinzip entscheidende Stelle lautet so:

*Beneath*  
Fair youth, the trees, thou canst not leave  
Thy song, nor ever can those trees be bare;  
Bold Lover, never, never canst thou kiss,  
Though winning near the goal-yet, do not grieve;  
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,  
For ever wilt thou love, and she be fair!



Ah, happy, happy boughs! that cannot shed  
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;  
And, happy melodist, unwearied,  
For ever piping songs for ever new;  
More happy love! more happy, happy love!  
For ever ~~xxxxxx~~ warm and still to be enjoy'd  
For ever panting and for ever ~~xxxxxx~~ young...

Und er zieht die Folgerungen in den Schlusszeilen:

When old age shall this generation waste,  
Thou shalt remain, in midst of other woe  
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,  
'Beauty is truth, truth beauty', - that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know.

Die Identität des Schönen und des Wahren ist wirklich der unmittelbare Sinn des reinen ästhetischen Erlebnisses und darum ein ewiges Thema einer jeden Reflexion über die Kunst, dass sobald die Kunst und ihre Wirkung im umfassenden Zusammenhang des gesamten gesellschaftlich-geschichtlichen menschlichen Lebens betrachtet werden, um jeden dieser Begriffe und erst recht um ihren Zusammenhang eine gewaltige und verwickelte Problematik entsteht, wird uns noch oft beschäftigen müssen. Das ändert aber nicht an der schlicht unmittelbaren Evidenz dieses Ausspruchs, in der Unmittelbarkeit des rein Ästhetischen.



Anmerkungen zum sechsten Kapitel

- 1./ Pawlow: Mittwochkolloquien, a.a.O. II. 39.
- 2./ Ebd. III. 93.
- 3./ Ebd. II. 434.

I.

- 1./ Scheltema: a.a.O. 35.
- 2./ Hoernes: a.a.O. 150.
- 3./ H. Kühn: Eiszeitmalerei, München, 1956, 10.
- 4./ Gordon Childe: Stufen der Kultur, a.a.O. 50/51.
- 5./ Gehlen: Urmensch und Spätkultur, a.a.O. 200.
- 6./ Ebd.
- 7./ Ebd. 282.
- 8./ Ebd. 281.
- 9./ Vgl. Gordon Childe: Stufen der Kultur, a.a.O. 61.
- 10./ Ebd. 54.
- 11./ Ebd. 50.
- 12./ Hoernes: a.a.O. 162 ff.
- 13./ Scheltema: a.a.O. 72.
- 14./ Ebd. 77.
- 15./ Hoernes: a.a.O. 124/5.
- 16./ Verworn: Die Anfänge der Kunst, Jena, 1909, 48.
- 17./ Gordon Childe: Stufen der Kultur, a.a.O. 51.
- 18./ Ebd. 54.
- 19./ Kühn: a.a.O. 14.
- 20./ Zitiert bei Levy Brühl a.a.O. 88/9
- 21./ Verworn: a.a.O. 50.
- 22./ Pawlow: Mittwochkolloquien, a.a.O. II. 338/40, III. 95, 258/60 usw
- 23./ Boas: a.a.O. 325.

II.

- 1./ Marx: Grundrisse, I. a.a.O. 31.
- 2./ Wickhoff: Römische Kunst, Berlin, 1912, 100.
- 3./ Ebd. 102/3.
- 4./ Leonardo da Vinci: Der Denker, Forscher und Poet, Jena, 1906, 156.
- 5./ Es ist bezeichnend, dass selbst die extremsten Verzweiflungsphilosophien der Neuzeit von Schopenhauer bis Heidegger den Kampf gegen dieses ~~xx~~ Sekuritätsgefühl, gegen seine angebliche Blindheit, Borniertheit, gegen den "Verfall", der sich darin äussert, als eine ihrer polemischen Hauptaufgaben betrachten.
- 6./ Hegel: Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie, Leipzig, 1923, 428.
- 7./ Hegel: Philosophie der Religion, Wk. a.a.O. XI. 313.
- 8./ Kant: Kritik der Urteilskraft, § 42.
- 9./ Goethe: Farbenlehre, Didaktischer Teil, Nr. 797.
- 10./ Ebd. Nr. 843.
- 11./ Ebd. Nr. 917.
- 12./ Ebd. Nr. 771.
- 13./ Ich verweise nur auf die ausgezeichnete Analyse Riegls: "Zur kunsthistorischen Stellung der Becher von Vafio" über die Raumgestaltung und den Realismus im Relief. Gesammelte Aufsätze, Augsburg-Wien, 1929, 71 ff. Dass Riegl das Aufwerfen unseres Problems der Genesis ganz fernlag, macht die Übereinstimmung in der Analyse der Tatsachen umso wertvoller.
- 14./ Hoernes: a.a.O. 582/3.
- 15./ Hegel: Die Vernunft in der Geschichte, Leipzig, 1917, 75 und 77.
- 16./ Vgl. Marx über die Wirkungen der Selbstentfremdung bei Bourgeoisie und Proletariat, Wk. a.a.O. III. 206.



- 17./ Gordon Childe: Man makes himself, a.a.O. 73. und 72.
- 18./ Scheltema: a.a.O. 72.
- 19./ Ebd. 87.
- 20./ Ebd. 101.
- 21./ Ebd. 188.
- 22./ M.L. Gothein: Geschichte der Gartenkunst, Jena, 1926, I.56/7.
- 23./ Engels: Anti-Dühring, a.a.O. 137.
- 24./ Wölflin: Die klassische Kunst, München, 1904, 35/6.
- 25./ Berenson: Mittelitalienische Malerei, München, 1925, 28/8.
- 26./ Riegl: Spätrömische Kunstindustrie, Wien, 1927, 229.
- 27./ Riegl: Das holländische Gruppenporträt, Wien, 1931, Textband, 209.
- 28./ Wölflin: Die klassische Kunst, a.a.O. 257.

### III.

- 1./ Aristoteles: Poetik, Kapitel XXV.
- 2./ Vgl. darüber meinen Aufsatz "Volkstribun oder Bürokrat" im :  
"Marx und Engels als Literaturhistoriker", Berlin, 1952, 141/2.  
155.
- 3./ Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, Wk. Leipzig, 1895, I. 61/62.
- 4./ Ebd. 73 und 75.
- 5./ Marx-Engels: Die deutsche Ideologie, Wk. a.a.O. V. 26.